

د. نبيل راغب

# دليل الناقد الفني

الكتيب : دليل الناقد الفني

المؤلف : د / نبيل راغب

رقم الإيداع : ١٥٥٤٣

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الترقيم الدولي : 5 - 462 - 215 - 977 - L. S. B.

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للنشر ولا يسمح بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أي قسم من أجزائه ، بأي شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابي من الناشر  
الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع  
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع دوبار لاطوغلي (القاهرة)

ت ٢٥٤٢٠٧٩ - فاكس ٣٥٤٢٢٤

التوزيع : دار غريب ٣.٩ شارع كامل صدقي العجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

والعرض الدائم : ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣



## مقدمة

من الواضح أن حياتنا الفنية ما زالت تفتقر إلى الكثير من النضج والنمو على أساس علمي بعيد عن الارتجال والادعاء . فالمفهوم الحديث للفنون يؤكد أن تطورها ينهض على منهج علمي متسق ، يعمل على شحذ الموهبة ، وبلورة الخيال ، وغير ذلك من العناصر التي يعتقد كثيرون في العالم العربي أنها لا تمت إلى العلم الإنساني بصلة من قريب أو بعيد . وقد أدى هذا الاعتقاد إلى فتح الباب على مصراعيه للمدعين والمتسلقين والمتنفعين كي يقتحموا مجالات الفن المتعددة ويزاحموا فيها الأصلاء الذين رأوا في الفن رسالة وحياة متكاملة كرسوا لها وجودهم وجهدهم .

ونظرا لخلو ميدان الفن في العالم العربي من الضوابط العلمية والمعايير الموضوعية التي تفرق بين الادعاء والأصالة ، فقد وجد المدعون في الفن تجارة رابحة ناتجة عن شعبيته بين مختلف طبقات الجماهير ، وانتشروا انتشار النار في الهشيم لعدم وجود النقد العلمي الواعي الذي يكشف عن حقيقةهم أمام الجمهور . ومادام هذا حال النقد الفني ، فإننا يجب أن نلتمس العذر للجمهور إذا ما أقبل على الأعمال الفنية الهابطة التافهة ظناً منه أنها النماذج الفعلية لما يجب أن يكون عليه الفن . وكما يقول علماء الجمال والتربية أن الفن تربية وتعود ، ومن يتعود على الفن الهابط فلا بد أن تتلاشى حاسته الجمالية ، وأن يتدهور ذوقه سواء في مجال الفن أو الحياة . ولذلك كثيراً ما نرى العملة الرديئة في مجال الفن تطرد العملة الجيدة . ومن هنا كانت المعاناة القاسية التي يمر بها الفنان الأصيل حتى يصل بعمله الفني إلى أكبر قماح ممكن من الجمهور . وأحياناً تتحول معاناته إلى مأساة عندما يفشل تماماً في الوصول إلى الجمهور نتيجة لاختناق المجال بالأعمال التجارية الهابطة المسفة .

ولا شك أن جزءاً كبيراً من مأساة الفنان الجاد الأصيل في العالم العربي يرجع إلى غياب الحركة النقدية التي يمكن أن تمهد الأذهان لمثل هذه الأعمال الفنية



الجادة . وغياب هذه الحركة لا يتمثل فقط في افتقارنا إلى الدراسات النقدية العلمية والمتابعة الصحفية والإعلامية لما يقدم بالفعل أو لما يمكن أن يقدم من أعمال فنية ، بل يتمثل في غياب أبجديات النقد الفني التي تسعى إلى وضع التعريفات والمصطلحات التي تحدد الأشكال الفنية وتمنحها شخصيتها المتبلورة . ولذلك من الشائع أن نرى ناقداً - أو من يسمي نفسه ناقداً - يستخدم هذه التعريفات والمصطلحات في غير موضعها على سبيل استعراض عضلاته العلمية ، ومادام لا يوجد هناك من يرد عليه أو يوقفه عند حده ، فمن المتوقع بل ومن الطبيعي أن يستمر مثل هذا الناقد المدعي في تشويه معلومات جمهوره الذي يستمع إليه أو يقرأ له دون أي شك في أوقائه وتحليلاته طالما أن أجهزة الإعلام والصحافة قد اعترفت به ناقداً وقرضته على الجمهور قرضاً .

ولكن هذا لا يعني أن حياتنا الفنية قد خلت تماماً من النقد الواعي الموضوعي . ذلك أن معاهدنا وكياناتنا الفنية تزخر بالأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين . لكن الوظيفة الجامعية بمسئولياتها المتعددة تكاد تلتهم كل وقتهم وجهدهم ، ولا يبقى لديهم ما يشاركون به في حياتنا الفنية العامة . وبذلك يحرمون الإنسان غير المتخصص من علمهم . كذلك فإن المهتمين على مقدرات الحياة الفنية العامة يطاردون الأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين إذا ما حاولوا الخروج على النطاق الأكاديمي إلى المجال العملي التطبيقي ، والوصول إلى الجمهور السادي . وكثيراً ما يتذرع المدعين والمنفعيون بأن ما يقوله المتخصصون لأشبهه الجمهور . وبذلك يفرضون وصايتهم على المجال كله حتى لا يهدأ أرزاقهم دخیل جديد عليهم يمكن أن يكشف جهلهم وسطحياتهم أمام الجمهور المنتهم ظلماً بالسطحية والسذاجة والإقبال على كل ما هو تافه وهابط . في حين أن التجربة العلمية قد أثبتت أن الإنسان الأمل يستطيع أن يفهم التحليل العلمي الموضوعي إذا ما قدم إليه بأسلوب سلس بسيط .

من هنا كانت ضرورة إصدار هذا الدليل في النقد الفني حتى يكون تحت يدى المتذوق العادي بحيث يمكنه كشف المدعين والجهلاء بمجرد الرجوع إليه وتطبيق ما جاء به على أهوالهم وتحليلاتهم التي لا تخرج في كثير من الأحيان عن العبارات الإنشائية غير البليغة بطبيعة الحال . كذلك فإن هذا الدليل يضع نفسه في خدمة

الناقد المتخصص؛ لأنه لم يقتصر على إيراد التعريفات العلمية والمصطلحات الفنية لختلف الفنون ، بل امتد ليشتمل على تاريخ هذه الفنون منذ أن صرقتها الإنسان ومراحل تطورها، وفلسفتها التي شكلت جوهرها الأصيل وملامحها المتميزة ، بحيث يمكن للناقد أن يلم إلمامة سرية بكل هذه الأبعاد المتعددة .

أما الدارس الموسوعي المتعمق فقد وضعه الدليل في اعتباره أيضاً ، وذلك بأن أعده بالمراجع العلمية المتخصصة وأمهات الكتب التي أصبحت بمثابة أحجار الزاوية في نقد هذه الفنون وتحليلها ودراستها . ولم تذكر هذه المراجع في نهاية الدليل على سبيل تسجيلها فحسب، بل إن الدراسة التي وردت في الدليل عن كل فن على حدة قد نهضت أساساً على هذه المراجع ، وإن كانت قد نزعتم إلى التركيز والإيجاز حتى لا يضل القارئ العادي طريقه وسط تضييقات وتفسيرات الدراسة الأكاديمية الشاملة . أما الدارس المتعمق الموسوعي فيمكنه الانطلاق من الدراسات الموجودة في الدليل إلى استشارة المراجع التي تمنحه القدرة على المزيد من التعمق والشمول .

كذلك لم تغفل الدراسة الجانب التطبيقي لهذه الفنون من خلال المحاولات والإنجازات التي تتم على أيدي الفنانين العرب الذين استفادوا من الأشكال والقوالب الفنية العالمية في صياغة المضامين القومية والمحلية . ولذلك سيجد القارئ في نهاية بعض الدراسات الواردة في الدليل أضواء على مجيئها الفني في مصر أو العالم العربي كلما أمكن ذلك ، وبالفات بالنسبة للأشكال الفنية التي لم نعرفها إلا مؤخرًا مثل الأوبريت والصيفونية .

وترجع محاولة الدليل لجمع معظم الفنون العالمية بين صفحاته إلى أن كثيرا من مصطلحات التعامل مع فن تصلح للدلالة في الدراسة النقدية على معانيها في فن آخر . فنحن نتكلم عن الإبداع في الرسم في حين أن المصطلح أساسا في مجال الموسيقى . أو نستعمل مثلا العمق في النحت، ثم نقله إلى العمق في السينما . ومع أننا عادة نقول إن النحت فن العمق ، والرسم فن المسطح . والموسيقى فن الزمن ، والمصارة فن المساحة ، فإننا نستعمل كل هذه المصطلحات في الفنون كلها ، بل إننا نقول أحيانا أنعم في التمثال والمعمار في الأحداث والبناء في المسرحية وهكذا . لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بطاقت الأدوات الفنية الأخرى ومجال تفوقها وقصورها تعيننا على دراسة الأثر الفني المستوحى من أثر فني آخر بأدوات فنية

تختلف . ذلك أننا نستخرج الفروق الخاصة بطبيعة الأشياء . طبيعة الأداء أصلاً، ثم نواجه الفروق التي هي من صنع الفنان الآخر وليست مما فرضته عليه أدواته الخاصة فقط .

من هنا التزم الدليل بالترتيب الأيجدى للفنون الواردة فيه لأنه لم يفتعل فروقاً جديدة بينها بحيث تحيلها إلى خروج منفصلة أو مجموعات متناثرة مثل مجموعة الفنون الموسيقية من سوناتا وكونشرتو وسيمفونية وأوبرا وأوبريت وباليه وجاز ، أو مجموعة الفنون المسرحية من ديكور ومعمار مسرحي ومسرح عراقس . أو الفنون التشكيلية مثل التصوير والعمارة والنحت والخزف والفنون التطبيقية . أو الفنون السينمائية مثل السيناريو والمونتاج ... إلخ . ذلك أن تقسيم هذه الفنون إلى مثل هذه المجموعات لا يشجع القارئ على المقارنة فيما بينها ، بحيث يمنع من توليد أفكار جديدة قد تساعد على تذوق الفن بصفة عامة في ضوء جديد . وخاصة أن الفن بحكم طاقاته الخصبة المتشعبة لا يخضع لتصنيفات المتعسفة والتقسيمات المجحفة. بل إن تاريخ الفن أثبت أن تطوره اكتسب دفعات متجددة من خلال الاحتكاك والتواء بين مختلف الفنون . وكلما كان الفنان المتخصص في فن ما مطلعاً على مختلف الفنون الأخرى . كان هذا مصدراً للخصوبة الخلاقة والمتجددة في فنه هو . وإذا كنا الآن ننادى بوحدة المعرفة الإنسانية فمن باب أولى أن ندعم الوحدة الموجودة بين الفنون فعلاً . ولعل مدليل الناقد الفني» هذا يكون بمثابة خطوة متواضعة في هذا الاتجاه .

د . نبيل واغب

## الإخراج السينمائي

الإخراج السينمائي عملية فنية وإدارية شاملة؛ لأنها تبدأ من السيناريو الذي يتم إعداده للتصوير . ثم كل عمليات التحضير وتقدير الميزانية وغير ذلك من الاستعدادات الأولية والضرورية لبدء التنفيذ على أساس علمي وفني سليم ، يليها مرحلة التنفيذ بما تحتوي عليه من تمثيل وتصوير وديكور وإضاءة وصوت وملابس ، ثم مرحلة التشطيب التي تشمل التجميل والمونتاج والمكياج حتى يصبح الفيلم صالحاً للعرض . وقد يجمع المخرج بين الإخراج والإنتاج أو الميناريو أو التصوير أو المونتاج، لكنه بصفة عامة يجب أن يكون واعياً بكل عناصر إنتاج الفيلم ومتفاعلاً معها تفاعلاً إيجابياً .

ومن الواضح أن الإخراج السينمائي مهمة شاقة ومشعبة ومعقدة ، تحتاج إلى صبر ودأب وجلد وجهد متواصل لا يتأثر إلا لماشقتها . هذا بالإضافة طبعاً إلى دراية شاملة وخبرة عميقة ، بكل تقنيات هذا الفن التي لا تتجلى إلا من خلال المواهب والقدرات التي تصل إلى حد العبقرية . فالإخراج السينمائي هو فن حقيقته بوثقة تنصهر فيها كل عناصر الإدارة والقيادة والخبرة والعلم والفن . بحيث يتم التفاعل على أفضل وجه بين الوحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والأجهزة والمعدات على اختلاف أنواعها . وكلما كان الفريق القائم على إنتاج الفيلم متفاعلاً ومتناغماً ، كان الفيلم فن شكله النهائي تجسيدا حيا لهذا التناغم الذي يعد علامة مميزة لكل المخرجين الكبار .

فالخرج هو المسئول الأول عن مراحل إبداع الفيلم منذ خطوات السيناريو الأولى حتى عرضه على الشاشة . وهي مسئولية إبداعية فنية خلاقة كما هي مسئولية إدارية وتنظيمية وتجارية . وتحتّم عليه المسئولية الأولى أن يقوم بدور البوصلة لكل العاملين في الفيلم ، وذلك من خلال دراسته لكل العناصر الفنية .

وفكره ومنظوره . وحسه الفنى ، وإحساسه الشخصى . ولذلك فهو المرجع فى كل كبيرة وصغيرة . وإن كان على استعداد ليستشير بأراء العاملين معه ، كل فى مجال خبرته وتخصصه .

أما المسئولية الأخرى فتحتم على المخرج أن يقوم بدور المدير الفنى لجميع الفنانين والفنيين العاملين معه فى الفيلم . فلا بد أن يتعاملوا معه جميعا بطريقة مباشرة ، ولابد من وضع توجيهاته بل وأوامره موضع التنفيذ . إذ إن كل فنان وفنى فى الفيلم يتحرك فى نطاق تخصصه الذى لابد أن يتفاعل مع مختلف التخصصات الأخرى . وهذا التفاعل لا يمكن أن يتم إلا من خلال المخرج الذى يملك ما يمكن أن يسمى بنظرة الطائر الذى ينظر من أعلى الشجرة فيرى كل الأشياء والعلاقات التى تربط فيما بينها . أما الطيور المنهمكة فى التقاط رزقها بين العشب على الأرض فلا ترى أبعد من ذلك .

قد يعجب كاتب السيناريو ببعض المشاهد فيركز عليها . فى حين يجد المخرج فيها مجرد إطناب أو تطويل لا لزوم له من خلال نظريته العامة للفيلم ككل . وما ينطبق على كاتب السيناريو ينطبق أيضا على الممثلين ، ومدير التصوير ، ومهندس الصوت ، ومهندس المناظر ، وخبير المونتاج والمكياج ... إلخ . فالمخرج هو المايسترو الذى يقود الفرقة السينمائية التى تقوم بعزف الفيلم إذا جاز لنا هذا التعبير ، والعلاقة بين أعضاء الفرقة لا يمكن أن تصح وتستقيم إلا من خلال المخرج . فهو يقوم بقيادة الممثلين وتدريبهم على أدوارهم . ويتولى الإشراف على التصوير ، ويحدد كل لقطة من اللقطات ، ويشارك فى المونتاج ، وخاصة أن كثيرا من كبار المخرجين بدأوا حياتهم السينمائية من غرفة المونتاج .

وبذلك يمكن القول بأن المخرج هو المسئول الأول والأخير عن تحويل القصة والسيناريو والحوار إلى صورة متحركة وصوت داخل سياق له مضمون فكرى وشكل فنى متكامل . من هنا تبرز أهمية العلاقات الإنسانية الحميمة والتفاهم المتبادل بين المخرج والعاملين معه فى الفيلم حتى ينطلق الجميع من منظور متناغم نحو هدف محدد هو إنتاج الفيلم الناضج الذى يحترم عقل الجمهور الذى لابد أن يرحب به بدوره . ولذلك إذا كان كل متخصص هو قائد فى مجاله ، وإذا كان المنتج أو مدير الإنتاج هو القائد العام ، فإن المخرج هو القائد الأعلى الذى يملك النظرة



الإستراتيجية التي تؤهله لإصدار الأمر الإستراتيجي الذي يتحتم على كل تنفيذ في مجال تخصصه .

ولا شك أن الإعداد الجيد للفيلم في مراحله الأولى التي تتمثل في السيناريو والاختيار المناسب للممثلين وتدريبهم ، والفنيين الذين يملكون كفاءات وقدرات تناسب نوعية الفيلم ، من شأنه أن يسهل مهمة التنفيذ إلى أقصى حد ممكن سواء على مستوى اللقطة أو المشهد أو الفيلم كله بصفة عامة . فعندما ينتهي المخرج من إعداد الكاميرا في الوضع الصحيح ، وعندما ينتهي من تصميم تحركات الممثلين أو الكاميرا ، يصبح التصوير مهمة يسيرة ، ذلك أن التصوير الفعلي يستغرق من المخرج أقل وقت وجهد ممكن إذا ما هورن بالإعداد والتجهيز .، فتبقى المرحلة التالية تتلخص مهمته في التأكد من أن كل شيء يسير طبقا للخطة الموضوعة عندما يعطى الإشارة للمصور والممثلين بالبدء وحتى يعطى إشارة الانتهاء.

وسواء على مستوى التجهيز أو التنفيذ ، فإنه يجب عليه أن يتأكد من أن كل لقطة في الفيلم متسجمة مع باقي اللقطات التي تصناف إليها ، سواء في الإضاءة ، أو الحركة ، أو المادة المصورة، ذلك أن سياق الفيلم هو مسئوليته الأساسية لأنه الوحيد الذي يملك الوعي الشامل بكل جزئياته . وأهم مشكلات السياق أن المشاهد يرى اللقطات متسلسلة على الشاشة، في حين أن تصويرها يتم في الغالب، في فترات وأماكن متباعدة ومتباينة . فهو في حاجة إلى ظروف إضاءة متماثلة إذا أراد الحصول على لقطتين متشابهتين في الكشافة . وعندما تتغير درجات الضوء ، وهو أمر لا بد من حدوثه في المناظر الخارجية ، يستطيع المصور بتوجيه من المخرج أن يعالج هذا ، إلى حد ما ، عن طريق تغيير درجات التعريض. كذلك فإن مشكلة استمرار الحركة في سياق اللقطات من أهم المشكلات التي يتحتم على المخرج حلها، فمثلا إذا تم التقاط المناظر جانبيا في نظامها الصحيح ، فإنه يتحتم على الممثل إذا خرج من الجانب الأيمن للكادر في المشهد ، أن يدخل في المشهد التالي من الجانب الأيسر للكادر ، لأنه إذا لم يتم هذا فإن الجمهور لابد أن يشعر بعد لصق اللقطتين بأن الممثل يتراجع إلى الوراء مرة أخرى .

ومشكلة تسلسل الحركة أنها قد تؤدي، في كثير من الأحيان ، إلى تخطي لقطة للقطة أخرى ، وهو ما يحدث في حالة استمرار حركة من لقطة إلى أخرى

إلى ثلاثة . فمثلا إذا كانت هناك ثلاث لقطات ، تتطلب الأولى والثالثة منها وضعها  
موحداً من الكاميرا . فإن من الملائم - حفاظا على التسلسل - تصوير الحركة كلها  
كلقطة واحدة ، وتنتهي بذلك اللقطة الثانية أو الوسطى التي تحتم أن يحافظ  
الممثلون على السرعة السابقة نفسها ، فإذا كانت هذه اللقطة أو المنظر متوسطا قبل  
لقطة متوسطة وبعد لقطة متوسطة ، فإنه يعتمد على المونتير أن يستبدل اللقطة  
الوسطى بلقطة كبيرة ، كذلك فإن ندى لقطة للقطعة أخرى يتيح له الفرصة ليقرر  
متى يقطع . وهكذا نتاح له فرصة أفضل لكي يحافظ على حركة مستمرة دون  
توقف.

هناك أيضا مشكلة المادة المصورة التي يعتمد على المخرج أن يضعها في  
اعتباره دائما . فمثلا عندما يقوم بتصوير لقطات في مكان واحد أو في ديكور  
داخلي واحد . ولكن في مناسبات مختلفة ، فلا بد أن يتأكد من استمرار وضع  
الأثاث والزخارف ، والصور المعلقة على الحائط .... إلخ ، وذلك من خلال قائمة  
تسجيلها وتحدد أماكنها بدقة . كذلك يجب أن يكون الأكسسوار غير قابل للتلف .  
هالزهور الطبيعية مثلا لا تحافظ على منظرها ، فإذا دبلت . فإن هذا يؤثر على  
مصدقية اللقطة .

كذلك يستطيع المخرج أن يتلاعب بالتسلسل الجغرافي يجعل الممثل يترك  
سيارته ويتجه إلى منزله الذي قد يبعد عن السيارة خمسة كيلو مترات على سبيل  
المثال . لكنه يقطعها في ثوان معدودة باعتبار المنزل أمام السيارة . وهو ما يسميه  
الرائد الروسي الكبير بادوفكين «بالمسافة الفيلمية» التي لا تطابق المسافة الحقيقية  
على أرض الواقع . ولكن من المستحيل استخدام هذه «المسافة الفيلمية» عندما  
يستخدم المخرج أماكن يمكن التعرف عليها بسهولة ، أماكن مأثوفة لدى الجمهور  
الكبير الذي يدرك في هذه الحالة المسافات الحقيقية بين المراتب .

هذا على مستوى الحرفة في وظيفة المخرج . أما على مستوى الفن والإبداع  
فمهمته تكمن بأبعاد شخصية مستمدة من ثقافته وموهبته وحسه الفني وإحساسه  
الإنساني ، فهو لا يقتصر في إبداعه على التعليمات الموجودة بالسيناريو لأنه  
يستخدم خياله ورؤيته ورؤياه ليجسد معاني الكاتب على الشاشة ، بل وقد يضيف  
تفسيراته إلى الكاتب ، لكنها تفسيرات لا تصل إلى حد الشطحات لأنها تتحرك

داخل مثلث من المستحيل تجاوز أضلاعه التي تتشكل في النوع ، والشخصية والحبكة ، فالمخرج لابد أن يحدد أولاً نوع الفيلم: هل سيكون كوميديا أم تراجيديا أم ميلودراميا أم بوليسيا أم رومانسيا أم خليطاً من نوعين أو أكثر ؟ لأن هذا التحديد يعمل بوصفة ترشد إلى المسارات والقنوات التي يتجهتم على الفيلم شقها ، وبالتالي تمنحه شخصيته المميزّة التي سنطرح صيورتها النهائية في ذهن الجمهور. فهي ليست فرضاً تصفها على الفيلم من خارجه . بل استلزام لروحه ومضمونه وجوه العام الذي لابد أن يستغرق المتفرج عندما يتحول إلى تجربة سيكولوجية ممتعة . قد ينسى المتفرج القصة أو أحداثها التفصيلية لكنّ ثن ينسى الإحساس الذي ترسب داخله في أثناء مشاهدة الفيلم . مهما مر عليه من زمن . إن تحديد نوع الفيلم لا يعنى صبه في «خانة» معينة ، بل يعنى منحها شخصيته التي تمكن الجمهور من التعرف عليه والارتباط به .

أما الضلع الثاني للمثلث فيتمثل في الشخصية أو الشخصيات التي تتحرك وتمارس الحياة على الشاشة . وهي مرتبطة ارتباطاً عضويّاً بنوعية الفيلم بحيث تتشكل وتسلّك وتفكر وتُفعل طبقاً لمطالباته . والمخرج الخبير الحساس بملك حاسة تمكنه من معرفة مدى شخصياته في نفس المتفرج قبل أن يقدمها ويجعلها تتحرك. وعلى هذا الأساس يحدد هدفه الإستراتيجي . هل يريد أن يدخل الحيرة في نفس المتفرج . أم يريد إضحاكه أو إرشاده أو تنويره أو إدخال الحزن في نفسه؟ أم يريد المزج بين هذا وذلك ؟ وخاصة أن الاحتفاظ بالكوميديا أو الميلودراما من بداية الفيلم حتى نهايته يمكن أن يضايق المتفرج الذي يحتاج إلى بعض التنويع والتغيير . فمثلاً يستخدم شارلى شابلن بعض اللحظات الحزينة المؤثرة ، وإخوان ماركس يقدمون مقطوعات موسيقية ، وفي فيلم خروج الرجل القريب الأطوار» يستمتع المتفرج بلحظات من المرح تتخلل الساعات الأخيرة في حياة المتشرد . لكن مهما كثرت التويجات فإنه من الضروري أن يحافظ المخرج على هدفه الأول والأساسي من خلال الضلع الأخير للمثلث وهو الحبكة .

تفترض الحبكة بطبيعتها أن يكون لكل عنصر من عناصر التسلسل أو السياق وظيفه حيوية في تطوير الأحداث ، ولبورة الشخصيات ، وتكوين الإيقاع .. إلخ . فالمقطوعات الموسيقية مثلاً لا تقدم على سبيل الاضطراب الذي يمكن أن يؤدي إلى

إعمال الهدف الأول والرئيسي من الفيلم ، بل يجب أن تجسد الخط الرئيسي عن طريق المفارقات الدرامية والموسيقية . ذلك أن الحبكة المتقنة هي أداة المخرج في بناء الفيلم بشكل عضوي متعيز . فكل عنصر في التسلسل أو السياق لابد أن يؤدي إلى عنصر تال تطبيقاً لقانون السبب والنتيجة . بهذا يستطيع المخرج رفض أو لفظ أي عنصر دخيل على السياق، وكذلك إضافة أو توظيف كل ما من شأنه ترسيخ وتدعيم البناء الكامل للفيلم .

والمخرج يملك أدوات هتيسة عديدة للذورة أضلاع هذا المثلث : النوع ، الشخصية، الحبكة ، فهو يستطيع التحكم في زاوية الكاميرا وتغيير أوضاعها طبقاً لمتطلبات المشهد ، ولديه أيضاً عنصر الإيقاع الذي يحدد طول المقطعات وسرعة الحركة فيها ، وعنصر الإضاءة سواء أكانت إضاءة طبيعية أم صناعية ، وعنصر الديكور الذي يتضمن بضعة عامة لجميع المواد المسورة في الكادر . وعنصر الموسيقى التي تسمى في العالم العربي تصويرية ، وهذا خطأ لأن وظيفتها لا تقتصر على التصوير أو المحاكاة ، وإنما تمتد لتضيف نفة لا تمتلكها العناصر الأخرى في الفيلم . إذ إن كل عنصر له نفة مستقلة تختلف في مفرداتها عن العناصر الأخرى لكنها كلها تتحد في النهاية لتشكيل منظومة لها أثر كلى ومعنى متكامل يتمثل في الشكل النهائي للفيلم .

ويرى المخرج في الأوضاع المتغيرة للكاميرا لغة غنية بحيث يصعب حصر مفرداتها التي يمكن أن تغطي كل الأنواع التعبيرية لديه ، سواء بالنسبة لتوضيح الحركة وإبراز دلالتها ، أو إثارة قيم انفعالية مرتبطة بنوع الفيلم، أو خلق جو عام يميزه . فمثلاً يقول توني روز في كتابه «كيف تخرج فيلماً» :

«ما عليك إلا أن تتصور الأثر الذي تحدثه لقطة للبحر مأخوذة من قمة صخرة ، والأثر الذي تحدثه لقطة للبحر مأخوذة من صخرة موازية للماء بحيث تكاد الأمواج تدفع داخل عدسة الكاميرا» .

أي أن الكاميرا في أي وضع أو حركة لها تقول شيئاً مختلفاً ، وتثير إحساساً جديداً لدى المتفرج . والمخرج القدير يمتنع هذه المقدرات دلالات جديدة دائماً في كل سياق يدخلها فيه ، إذ إن معانيها غير ثابتة بل تتبدل بتبدل مكونات اللقطة أو المشهد . خاصة إذا عرفنا أن الأوضاع المتغيرة للكاميرا تنتوع في ارتباطها بكل

عنصر من عناصر الإيقاع، والإضاءة، والديكور، والموسيقى. فمثلا لابد أن يندمج وضع الكاميرا مع سرعة اللقطات: فكما كانت الكاميرا بعيدة عن الشيء الذي تصويره، اقتضى الأمر لقطات قليلة تستوعب الحركة المطلوبة، واقتضى أيضا أن تستغرق كل لقطة من هذه اللقطات وقتا أطول.

وإذا كان المخرج يريد أن يشيع جو الهدوء والسكينة في مشهد أو مشاهد معينة، فإنه يلتقطها عن بعد و في فترة طويلة نسبيا من الزمن، كما تنتقل الكاميرا من جزء من المشهد إلى آخر انتقالا جانبيا حتى تنفادى الانتقال المفاجئ الذي يحدثه القطع. وإذا أراد المخرج أن يجعل الجو أكثر هدوءا وسكينة فإنه يجعل اللقطات تتلاشى وتشابك من لقطة إلى أخرى. أما في مشاهد المعجزة والإلهام فإنه يستخدم اللقطات الكبيرة، ويزيد من سرعة اللقطات بحيث يمكن أن تستغرق اللقطة الواحدة ثانية واحدة فقط. ففي مثل هذه اللقطات يقترب المتفرج جدا من المنظر. وهو ينقل ناظره في انفعال، من جزء من الموضوع إلى جزء آخر، ويهدأ. ينقل المخرج الانفعال الذي حدده بأدواته الفنية إلى الجمهور.

وإذا كان المونتير يستطيع أن يتحكم في السرعة عن طريق تقصير اللقطات بعد تصويرها، إلا أنه يقوم بهذه المهمة في النهاية وهو لا يستطيع أن يخلق السرعة من لا شيء. ولذلك تأتي مهمة المخرج في المقام الأول؛ لأنه هو الذي يحدد هذه السرعة للمشاهد. عندما يتصور كل لقطة كما ستظهر، وعلاقاتها باللقطات الأخرى على الشاشة، وهو ما يعتمد عليه أيضا أن يجعل سرعة العناصر الحركية في اللقطة متنسجمة مع سرعة القطع، ذلك أن وجود لقطات تتابع بسرعة، على الرغم من خمولى حركة الممثلين، سيجعل هذه اللقطات مثيرة للضحك.

وإذا كانت زاوية الكاميرا أو الرؤية مرتبطة بالإيقاع، فإن الديكور مرتبط بالإضاءة، ذلك لأن الضوء هو الذي يكشف العناصر التصويرية، ويزيد من حدتها ويمنعها طابعها التميز. فالمتفرج لا يرى الديكور بصفة خاصة وعناصر المشهد بصفة خاصة إلا في ضوء معين، وهو الذي يساعد الديكور على إثارة روح أو جو معين إلى حد ما. مثل طريق من أشجار الجميز أو المرور بين حقول خضراء أو جرداء، أو ملعب خال لكرة القدم تناثرت على أرضه صفحات ممزقة من صحف، أو شاطئ مزدحم بالمستعمين والمستحمات، أو مصنع لتقطيع الأخشاب... إلخ.

هكلها لقطات يمكن أن تثير الانفعال والتفكير . لكن هذا الانفعال أو التفكير متغير في مضمونه وحدته ونوعه طبقاً لنوعية الجرعة التي يريد المخرج توصيلها إلى الجمهور .

ولغة الضوء هي السبيل - كما هي في الفن التشكيلي - لغة غنية تستطيع أن تقول مالا يستطيعه الحوار أو حركة الكاميرا أو الإيقاع . وإن كانت لا تنفصل عن هذه العناصر . فالمنظر الذي يتم تصويره في ضوء الشمس الساطعة، بحيث تبرز كل تفاصيله وكأنها أجسام لامعة قائمة بذاتها . يتغير معناه ودلالته وإيحائه لو تم تصويره ساعة الغروب ، فلا تظهر منه سوى أجسام داكنة وغامضة، وقد تكون كئيبة أو مخيفة . ومن الواضح أن النظر في ضوء انشمس الساطعة يمكن أن يوحى بالسعادة والانطلاق والقوة . لكنه ساعة الغروب يمكن أن يشير مشاعر الحزن والحزن والكآبة .

ومن السهل تحديد مفردات الإضاءة الداخلية ، إضاءة ساطعة للمشاهد المرحية، وإضاءة خافتة للمفوض، وهكذا . ولكن المخرج القدير يضع في اعتباره أن هذه المفردات في لغة الضوء تتغير في معناها ودلالاتها طبقاً للميقا التي استخدمت فيه ، تماماً مثل أنغاط اللغة التي تكيف منها طبقاً لموضعها في الجملة . وبالتالي يمكن أن توحى الإضاءة الساطعة بالخوف إذا كانت مرتبطة في ذهن الشخصية بتجربة سابقة مرت بها ، ولذلك إذا اقتصر المخرج على التعديد التقليدي لمعاني المفردات الضوئية ولم يسع إلى الإبداع والابتكار . فإن مشاهده تصبح تقليدية ومكررة ومعمدة . في حين أن مفردات الضوء اللانهائية تتيح له قدرات وطاقات تعبيرية لا حدود لها . خاصة إذا تفاعلت بصورة حية وإيجابية مع مفردات الديكور .

كذلك تلعب الموسيقى دوراً حيوياً وعضوياً في بناء الفيلم بصفتها لغة فنية أخرى تضيف معاني ودلالات وإيحاءات وأبعاداً جديدة إلى العناصر الأخرى في الفيلم . وهي لها وظيفة محددة بحيث لا يسمح لها المخرج بأن تفرض طابعها على المشاهد . فمثلاً إذا كان الصوت أقوى من الصورة المرئية ، فإن هذا معنى وجود خطأ سواء في الصوت نفسه أو الصورة . وبصفة عامة فإن أثر الموسيقى يبلغ الذروة عندما يكون وجودها غير ملحوظ ، إذ إن هذا يعني أنها أصبحت ضمن النسيج العضوي للمشاهد بحيث تلتفت النظر إليه وليس إليها . وخاصة أن الموسيقى

السينمائية بطبيعتها تؤدي دوراً أكبر من مجرد المصاحبة الموسيقية التي تتردد أو تكرر بأسلوبها ما يقوله الحوار أو ما يعبر عنه المشهد ، إذ إنها يمكن أن تتناقض معه تماماً إذا كان هذا التناقض قادراً على الإضافة الدرامية والبلورة الفنية للمشهد .

وقد أدى هذا التوظيف الدرامي للموسيقى الفيلمية إلى استخدام جملة موسيقية تتردد مرات عديدة لاسترجاع نفس الروح التي سبق إظهارها على الشاشة بالصور ، بحيث تربط الجملة الموسيقية المتكررة في ذهن المتفرج مشاهدين متتابعين ، مما يضيف إلى بناء الفيلم وحدة درامية . ويفضل المخرجون عادة الابتعاد عن الموسيقى الكلاسيكية أو المشهورة ، إذ إنه قد يكون لها ارتباطات شخصية في ذهن المتفرج ، وبالتالي يمكن أن تخلق أجواء متضاربة لا ترتبط بموضوع الفيلم فتشتت ذهن المتفرج بعيداً عنه أو تقلل من تركيزه على أحسن الفروض .

إن أدوات الإخراج السينمائي كما تتمثل في زاوية الكاميرا أو الرؤية ، والإيقاع والإضاءة ، والديكور ، والموسيقى . يمكن أن تقدم للمخرج مزيداً هائلاً من القدرات الدرامية والمخاطبات التفسيرية غير المحددة . وهي في تجمعها وامتزاجها ونفاذها تعتبر وسيلة تسمى لتحقيق هدف واحد ، وأي تناقض فيها بينها يمكن أن يقضى على تناغمها . ويقضى بالتالي على تناغم الفيلم كعمل فني له كيانه العضوي وشخصيته المتبلورة .

وبرغم ثراء اللغة السينمائية ، وخصوبتها ، فإن المخرج المتمكن منها لا يستخدمها إلا في حدود الوظيفة الدرامية التي تؤديها . فهو مثلاً يرفض أن يملأ الكادر بأشكال مبهرة ، وخلاصة ومهمة في لقطة لن تظهر على الشاشة سوى لحظات معدودة . ذلك لأن الجمهور لن يلمس أهمية هذه الأشكال أو يستوعب أبعادها الجمالية ، وربما أدت إلى تشتيت ذهنه إذا حاول إدراكها في هذه اللحظات المحدودة .

فالإخراج السينمائي هو عملية توازن وهارمونية مستمرة . فمثلاً إذا كانت العناصر الحركية في أحد المناظر هامة جداً ، فإنه يجب أن تكون العناصر التصويرية بسيطة بحيث لا تفرض نفسها على المنظر . فالمخرج يتحسس دائماً مراكز النقل في كل لقطة أو مشهد كي يركز عليها ، وبالتالي يحفظ توازنها وتناغمها مع العناصر المساعدة الأخرى .

وقد اشتهرت أفلام المخرجين الكبار بروح أو جو يعجزها ويعولها إلى تجربة سيكولوجية ممتعة للمتفرج . ولا شك أن خلق مثل هذا الجو يشكل مهمة مفترية دائماً للمخرج، لكن المخرج القدير يدرك جيداً أن هذا الجو لا قيمة له إلا بمقدار قدرته على تطوير مضمون الفيلم وسياقه . ولذلك لا يسمع مخرج كبير مثل ألفريد هيتشكوك لنفسه أن يخلق جواً من التوتر أو الغموض لجرد أنه يريد وجود مثل هذا الجو . فهو يدرك تماماً أن المشاهدين سيتساءلون في دهشة واستنكار عن المبرر لمثل هذا الافتعال ، وتساؤل مثل هذا كقول بنسف المصادقية الفكرية والفنية للفيلم كله .

إن الإخراج السينمائي من أكثر الفنون تعقيداً وصعوبة وتشعباً وتشابكاً ، لكن المخرج الذي يتمكن من أصوله . ويدرك أسرارها بعلاقة جعيمة تصل إلى درجة العشق ، فإن هذه الطاقة كفيلة بأن تفتح له هذه المغارة المبهرة، الخلاية . الزاخرة بالأعاجيب المذهلة . فلا يوجد فنان مثله يعطك ويعرف لغة الصورة والصوت والإيقاع والضوء والديكور والتشكيل والموسيقى والحركة مثله ، ذلك أن الفنانين في الفنون الأخرى يستخدمون لغة أو لفتين على أكثر تقدير . أما اللغة السينمائية فقد فتحت للفن الإنساني آفاقاً من التعبير الفكري والفني لم تكن متاحة من قبل . ولا غرو في ذلك فقد جاء هذا الفن السابح ليصير في بؤسته كل الفنون الستة التي عرفها الإنسان منذ عصر المصريين القدماء وحتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر بعد الميلاد ، حين تفتحت المبشيرية البشرية عن هذا الفن العظيم .

★ ★ ★



## الإخراج المسرحي

لا يوجد أحد من رواد المسرح ، مهما كان جاهلاً أو غير مثقف . لا يشعر باشتراك الممثل في تقديم المسرحية ، لأن الممثل مائل أمامه ، موجود في الصورة دائماً ، وهو الوسيلة الحية التي تجعل من الشخصيات والعقدة والبنية التي يخلقها الكاتب المسرحي كائنات مرئية ومسموعة . كما يعلم معظم رواد المسرح أن هناك شخصاً ألفت المسرحية لكنه بالنسبة لهم شخص غير مرئي يتواري في الظل بل وشخص ثانوي ، ولذلك لا تعرفه سوى نسبة ضئيلة منهم . وهذه النسبة تزداد في الضائقة إذ سألنا هذا الجمهور العادي عن اسم المخرج . بل إن بعضهم لا يدري أن هناك مخرجاً ، وإذا كان يدري فلا يعرف وظيفته على وجه التحديد ، وبالتالي لا يهمه أن يعرف من هو كـ شخص ، خاصة إذا كانت الحركة في المسرحية سلسلة وتتدفق في يسر وزشاعة . والكلمات تفيض بأسلوب طيعي وتلقائي ، فيبدو كل شيء كما لو كان يحدث تلقائياً ، بدلاً من أن يبدو كأنه تنفيذ دقيق للنموذج ثم تصعيقه بحرفية بالغة .

وعلى الرغم من عدم تألق اسم المخرج ، فإنه كالممثل أو النجم لا يمكن الاستغناء عنه أبداً في عملية التوصليل . ويكاد يكون من المستحيل أن نتصور فرقة من الممثلين يعملون في تحضير مسرحية للعرض بدون توجيه المخرج . فلماذا أنهم لا يعلمون ما يصنعون ، أو إلى أين يتجهون ، أو كيف يلتصق كلمات أدوراهم؟ ولا بد بالتالي أن يصبح إنتاج المسرحية شيئاً مختلطاً ومرتبكاً . ويفتقد الشكل والتوافق ، ذلك أن المخرج يباشر العمل المسرحي منذ أول لحظة بعد اقتناعه بالنص وحتى آخر لحظة عرض له .

وأول عمل يتوخى به المخرج هو توزيع الأدوار على الممثلين فهو خطوة لابد أن تبدأ على الطريق الصحيح ، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار ، فإنه يكون بذلك قد خطا

خطوة كبيرة جداً نحو إتمام رسالته . إن توزيع الأدوار عملية شاقة وحساسة لأنها تتطلب قوى خاصة من الإدراك تربط ما بين قدرات وشخصية الممثل المرشح لأداء الدور . وبين الدور المطلوب منه أداؤه . وتعتبر معرفة المخرج السابقة بالممثل وبالأدوار التي أداها من قبل . عاملاً مساعداً له وزنه عند توزيع الأدوار . ومع ذلك لا تعد خبرته السابقة مرشداً أميناً يعول عليه تماماً ، لأن الممثل يمكن أن يصبح أسوأ أو أحسن مما كان عليه من قبل في أدوار معينة . وإذا لم يقتنع المخرج تماماً بصحة اختيار ممثل معين لدور بالذات ، فإن اختياراً واحداً أو أكثر في الإلقاء والأداء يصبح شيئاً جوهرياً .

لكن المعتاد أن معظم الممثلين . خاصة من ذوي الخبرة القصيرة . يعانون من رهبة المكتب أمام المخرج أكثر من رهبة المسرح أما الجمهور . لدرجة أن الإلقاء المبدئي يكون غالباً اختياراً شاقاً يرفض معظم الممثلين بصراحة أن يؤدوه . بحجة أن الإلقاء في حجرة أو حتى على منصة المسرح لا يبين ما يمكن أن تظهره أساليب من الدراسة والعمل . وهذا صحيح إلى حد كبير : برغم أن القراءة الأولى لا تعد إلقاءً تمثيلاً . ولذلك لا يعول كثير من المخرجين على ذلك عند اختيار قدرات الممثلين . إن ما يبحث عنه المخرج هو اكتشاف لون شخصية الممثل إلى جانب قدرته على تجسيد الدور ، وعادة فإنه الممثل الذي لا يظهر فهماً تلقائياً ومبدئياً لجوهر الشخصية التي سيؤديها من القراءة الأولى . لا يستطيع مطلقاً أن يؤدي دوره بنجاح . وإذا كانت الخبرة والدراسة من مستلزمات الممثل . لكن في التمثيل كما هي الحال في الفنون الأخرى ، يعتبر عمق الإحساس والإدراك شيئاً أعظم خطراً من الخبرة والدراسة . ذلك أن معظم الممثلين يصلون إلى تفسير أدوارهم خلال أحاسيسهم أكثر منه خلال عملية التفكير التحليلي .

وفي أثناء عملية التوزيع يلعب المخرج دوراً أكثر من مجرد اختيار الممثل الصالح لكل دور في المسرحية ، إذ يجب عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة بعضها ببعض . بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض المسرحي على نفس المستوى من الإلتقان في تناغم أعضاء الأوركسترا الذين يعزفون سمفونية واحدة . فمن المتوقع أن يشعر زواد المسرح بعدم التجانس الذي ينتج عن عدم توافق الممثلين أثناء أداء أدوارهم .

أما التنافس القائم بين الممثلين حينما يظن كل واحد منهم أنه نجم المسرحية، فغالباً ما يؤدي إلى فقدان العرض المسرحي لتوازنه لانتشار عناصر النشاط فيه . فالفرقة في هذه الحالة تتحول إلى مجموعة من الممثلين الانفراديين ، كل يؤدي دوره بأسلوبه الخاص، ويميش كفراد منعزل في مجموعة أجدر بها أن تكون موحدة متناغمة .

فهناك حقيقة لا يمكن تجاهلها . وهي أن الممثل لا يستطيع أن يتفوق على الدور الذي يؤديه ، لأن وظيفته تتحصر في تفسير الشخصية كما أبدعها الكاتب المسرحي . فإذا قام بتزييق الدور أو أضفى عليه معاني أعمق أو أبعد مما قصده المؤلف ، فإنه يعمل على إضافة شيء لا لزوم له ، مما يؤدي به إلى أن يصبح هو نفسه كاتباً مسرحياً . أي يتغلب عن اختصاصه ليستولى على اختصاص ليس من شأنه . وإذا كان من حق الممثل أن يحسنوا أدوارهم حتى يظهروا بغير المجدين . لكنه ليس من حقهم إدخال ما يشتت انتباه الجمهور . أو ابتكار بعض التفاهات التي تؤثر في كيان المسرحية ككل . فمثلاً إذا أشعل ممثل عود ثقاب في نفس الوقت الذي يكون ممثل آخر يقول فيه شيئاً هاماً . فإن اثر حديثه سيضيع كلية . لأن العين في المسرح أكثر حساسية ويقظة من الأذن . ولابد أن يكون المخرج يقظاً لمثل هذه الخدع والألاعيب .

ومن بين الواجبات الهامة التي يؤديها المخرج أيضاً . أن يختبر مدى صلاحية المناظر ومواقفها على منصة المسرح حيث تجري أحداث المسرحية . وذلك لابد أن يتعاون تعاوناً كاملاً مع مصمم المناظر منذ البداية حتى يتأكد من أن المناظر صالحة للمسرحية ، وأنها واضحة وموجودة في مكانها الصحيح . وأن الأثاث ومستلزمات المسرح مرتبطة بطريقة تجعل عملية استعمالها أمراً سهلاً ودقيقاً في الوقت نفسه . وأن التفاصيل الفنية والمادية الأخرى منظمة تنظيماً حسناً . وعندما يتم الاتفاق على خطة مرضية وشاملة . ينتقل المخرج إلى الخطوة التالية وهو مطمئن بعد أن أصبح لديه القاعدة التي يمكن أن يشهد عليها صرح المسرحية .

لكن أسلوب الإخراج المسرحي يختلف من مخرج إلى آخر . ويمكن أن يقال بصفة عامة إن هناك ثلاثة أنواع من المخرجين : المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص ، فيميل دائماً إلى استخدام الممثلين كأدوات لإظهار قيم النص المسرحي

وتجسيد أبعاد، تماشا كما يستخدم المايسترو العازفين لإبراز إمكانات العمل الموسيقي . وهناك المخرج الذي يعمل إلى معالجة النص المسرحي كمادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم . أما المخرج الذي يرى أن وظيفة تتمثل في إبداعه هو كمخرج ، فمن شأنه أن يستخدم كلا من النص المسرحي . والممثلين ليبتعروض تمكنه من الحيل والأدوات المسرحية بهدف إبهار الجمهور في النهاية ، وظهوره بمظهر النجم الحقيقي للعرض وإن لم يره الجمهور رؤية العين . ويدعي أن كل واحد من هؤلاء المخرجين لا يمكن تسكينه على وجه التحديد في واحدة من هذه «الخانات»؛ لأنه قد تظهر في العرض المسرحي الواحد كل هذه النبول مجتمعة ، لكن كإعادة عامة يمكن أن يترك المشاهد العادي «الخانة» التي ألقى فيها المخرج بكل قلبه .

إن المخرج الذي يهتم بالنص المسرحي بصفة أساسية ، يعمل إلى التركيز على سياق الأحداث واتصالات القائمة بين الشخصيات . فهو يسخر أدواته في الإخراج لكي يبرز ويجسد البناء الفني للنص . متتبعا تطوره ونموه بوضوح وجلال . ولا يخفى هذا أن الممثل أصبح أقل أهمية ، بل أصبح من المحتم عليه أن يظل دائما في إطار الشخصية كما رسمها الكاتب المسرحي، وأن يستخدم النص المسرحي كمرجع له في اختيار كل ما يتقوه به أو يفعله . فإذا كانت المسرحية ناضجة . وكان الممثل متمكناً من أدائه، وشخصيته متكاملة ، وكان المخرج عالياً بأسرار مهنته وأبعادها المتعددة . جاء العرض المسرحي مقتناً إلى حد كبير ومرضيا من الناحية الفنية والفكرية والجمالية .

أما المخرج الذي يرى في النص مادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم - وهو غالباً ما يكون ممثلاً أو سبق له التمثيل - فيميل إلى دراسة كل دور في ضوء الإمكانيات والطاقت الحركية الكامنة فيه، والتي يمكن أن يستخدمها ويستغلها الممثل عند أداء دوره . فهو ينظر إلى المسرحية كسلسلة من المشاهد المتتابعة المرئية قبل أن تكون مسموعة . وفي كل منها نقطة يجب إبرازها بكل الوسائل الممكنة، فينصب اهتمام المخرج على أداء الممثل لدوره لا مع تطور عقدة المسرحية ونمو مضمونها الفكري ، أي إن العناصر التي يعمل المخرج على إبرازها هي عناصر مسرحية أكثر منها درامية . وعندما يكون النص المسرحي ضعيفاً والممثلون مجيدين . وهو أمر لا يستبعد حدوثه ، فإن هذا الأسلوب في الإخراج ينتج إلى حد كبير لأن براعة

الممثلين تخفى عيوب النص ، لدرجة أن الممثلين المصابين بداء النجومية الترجسية يفضلون التصوص الهزيلة لإبراز تألقهم ، بل إن بعض التصوص يتم تفصيلها طبقا لرغبات النجم .

وعندما تكون المسرحية متقنة البناء ورفيعة الفكر، فإن أي اعتراف أدائي عن سبيلها أو مبالغة في إظهار مهارات الممثلين ، من شأنه أن يشوه البناء المتقن والشكل الجمالي الذي أبدعه المؤلف . ولذلك يهتم المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص بفهم روحه وتوضيحها للممثلين . لكنه لا يميل إلى التركيز على تعليم الممثلين كيف يؤدون أدوارهم ، بل يعتقد أنه بمجرد تفسير النص ودراسته نظريا وعمليا ، وتوضيح الأدوار المختلفة ، فإنه يتعلم على كل ممثل أن يعمل على توصيل دوره إلى النظارة في إطار المفهوم العام للنص ، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك .

أما المخرج الذي يضع النص في خدمة البراعة الأدائية ، فإنه يقضي وقتا طويلا في توجيه التعليقات الفنية التفصيلية إلى الممثلين ، ويرحب عادة بالفرصة التي تواتيه لكي يبين للممثلين كيف يؤدي أمامهم دورا بمهارة وإتقان ، أما المخرج الذي يقوم بالإخراج من أجل الإخراج نفسه ، فغالبا ما يكون استعراضى النزعة . يهيمه أولا الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسنح له أو يستطيع أن يخترعها ، فالممثلون في نظره دمي تتحرك بين أصابعه لتلائم مقتضيات اللعبة المسرحية التي يمارسها . وقد برز اسما ماكس رينهارت وديفيد بلاسكو ، كمخرجين من هذا الطراز ، مالا لسنوات طويلة مسارح أوروبا وأمريكا بعروض لا تخلو من الذوق والأصالة ، وذلك باستخدام كل حيلة يمكن استغلالها في إبراز المناظر، والإضاءة ، والملابس ، والجماهير ، والحركات المسرحية الشاذة ، وغير ذلك من الحيل والخدع والألعاب التي لا تنتهي .

ومن الواضح أن المسرح من المرونة والشمول بحيث يمكن أن يتسع لكل نوع من أنواع الإخراج . بل إن هذه الأنواع يمكن أن تتداخل بشكل أو بآخر في عرض مسرحي واحد ، فقد يشتمل الإنتاج المسرحي الرفيع على براعة حركية بارزة ، أو إبهاز في المشاهد لا يؤثر على مصداقية النص ، لكن بصرف النظر عن اتجاه المخرج في الإخراج ، فإنه يجب عليه بمسئولية عامة أن يترجم النص المسرحي إلى أداء وكذلك إلى ميكانيكية منصة المسرح . كما أن تنفيذ الإخراج الصحيح على منصة

المسرح ليس بالأمر الهين ، ويجب أن تكون حركة الممثلين على المنصة محسوبة لتجسد في كل خطوة دلالة درامية أو فكرية معينة من خلال تفاعلها مع كل عناصر العرض المسرحي وفي مقدمتها الحوار، وذلك حتى تحدث أثرها في النفوس . إن حبك الحركة على المنصة في أي عرض مسرحي يتطلب أن يكون لكل حركة معنى سواء لإلقاء الضوء على شخصية أو عاطفة أو فكرة يصفنها جزءا عضويا في سياق حركة الممثلات المسرحية ، وسيلة لتجسيد نقطة بعينها في الحوار . وإذا كان في إمكان المخرج السينمائي أو التلفزيوني أن يبرز التعبير على ملامح الممثل بتضريب آلة التصوير من وجهه أو يده أو ساقيه، فإن المخرج المسرحي لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا من خلال التحكم في حركات الممثل وسكاته التي يمكن أن يراها الجمهور بوضوح . خاصة هؤلاء الذين يجلسون في المقاعد الخلفية .

وغالبا ما يتجاهل المخرج : حتى لو كان هو نفسه مؤلف المسرحية، التوجيهات المسرحية التي يذكرها الكاتب المسرحي في مسرحيته والتي لا تعدو أن تكون أكثر من دليل على تحرك الممثلين على منصة المسرح . ويبدو أن توفيق الحكيم كان واعيا بهذه الحقيقة ، خاصة في مسرحياته الأخيرة ، فقل من توجيهاته المسرحية إلى أدنى حد ممكن . فالمخرج لا يستطيع أن يعتمد فقط على توجيهات عامة . لأن من واجبه أن يشرح للممثل أدق التفاصيل بحيث يشرح له متى يقف، ومتى يجلس ، ومتى يمشي أو يدور . ومتى يصفى إلى الحوار ومتى لا يصفى إليه .

ومن النادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على منصة المسرح بنقص التوافق التام الذي كتبت به . وهذه الحقيقة المعروفة تبرر دائما الاستشهاد بالقول المأثور لديون بوسيكويث : « إن المسرحيات لا تكتب، وإنما تعاد كتابتها »، لكنه قول فيه كثير من التجنى عن المفهوم الناضج للإخراج المسرحي . فمن الطبيعي أن يعيد الكاتب المسرحيون كتابة مسرحياتهم . مثلهم في ذلك مثل الشعراء والروائيين . لكن الأعمال الفنية الأصيلة قلما يدخل عليها أي تغيير إلا فيما يتعلق بالتفاصيل . والمسرحيات التي تعاد كتابتها عند الشروع في إخراجها غالبا ما تكون مسرحيات هزلية تجارية أو ميلودرامية ماذجة، أو مسرحيات كتبت حسب الطلب ليقيم بطلتها نجم معين .

أما إذا كانت المسرحيات قوية وناضجة . فإن التغييرات التي تدخل عليها أثناء التدرجات ، وهي غائبة ما تتم بناء على رغبة المخرج، إنما يكون الدافع إليها

التوضيح وتكثيف الأثر الدرامي . ومن الناحية النظرية ، يجب أن تكون كل لحظة في المسرحية مفهومة ومثيرة للاهتمام . لكن من الناحية العملية فإن المسرحيات التي تحقق هذا الهدف قليلة العدد إلى حد كبير . ومع ذلك فهذا هو الهدف الذي يعمل المخرج على تحقيقه بقدر الإمكان . وقارئ النص المسرحي لا يختلف كثيراً عن قارئ النص الشعري أو الروائي في إهماله قراءة فقرات معينة أو إعادة قراءة الأجزاء التي غمضت عليه ، لكن الأمر يختلف تماماً في عملية الإخراج المسرحي حيث يستحيل تقادي الأجزاء المملة في المسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى في نفس العرض لعموضه على الجمهور .

من هنا كانت أهمية اتخاذ أو الملاحظات التي تبرز في « المرفقات » الأولى . خاصة فيما يتصل ببعض الفقرات الطويلة أو المبهمة . بل إن العرض الأول بدوره يمكن أن يؤدي إلى ملاحظات جديدة نتيجة الاحتكاك العملي بالجمهور . وتعتمد بعض الكتاب المسرحيين الإسهاب في توصيف الشخصيات وتجسيدها سواء من خلال التوجيهات المسرحية أو الحوارات المطولة . وذلك لكي يعطوا الممثلين فكرة أوضح عن شخصيات المسرحية بقدر أكثر مما يحتاج إليه الأداء ، وأيضاً لأن حذف أجزاء من المسرحية أيسر من إضافة أجزاء إليها . وهو أمر مفيد للكتاب المسرحي لأنه يتيح له اختيار المادة قبل أن يقرر أي الأجزاء يجب حذفها . وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثل يستطيع بحركة أو إشارة أو نظرة أن يوصل ما يعجز الكاتب عن توصيله من خلال الكتابة . وقد يؤثر سطر جاد الضحك بسبب المبالغة في صياغته ، أو في موقعه في السياق . إن المخرج يصل إلى هذه الاكتشافات ، وأحياناً بعد الآخر . عندما تدب الحياة في جسم النص الجامد على منصة المسرح ، ويصبح بناء ملموساً ومرئياً أمام كل الأطراف المعنية .

ومن الأهمية بمكان أن يدرس المخرج علم النفس ، بالإضافة إلى ثقافته المتعددة الأخرى . حتى يمكنه أن يؤدي مهمته المعقدة وعمله الصعب بطريقة مرضية هو نفسه قبل أي إنسان آخر . فملاحظته بالممثلين أشبه ما تكون بعلاقة الوالد بولده . حتى لو كان أصغر منهم سناً . فلابد أن يكتسب ثقافتهم ويخفف من وطأة شكوكهم . ويعرف حتى يمتدح ومتى يلوح بسوطه في الهواء . ولا يستطيع أن يدرك مدى أهمية ارتقاع الروح المعنوية وراء الكواليس ، سواء في عملية الإخراج أو العرض . سوى

أبناء المسرح نفسه . ويتوقف مستوى الروح المعنوية على المخرج إلى درجة كبيرة جداً . فقد لا يشعر الجمهور بوجود المخرج ، لكنه المسيطر والمهيمن على كل شيء أثناء فترة الإخراج أو العرض المسرحية . إنه المايسترو الذي بدوره يمكن أن تتحول المعزوفة المسرحية إلى نشاط مرفوض من الجمهور الذي جاء للمتعة الفنية وليس للتوتر النفسي .

إن المخرج هو حلقة الاتصال العضوي بين كل عناصر العرض المسرحي ، وبدونه لا يحدث تفاعل حقيقي فيما بينها . فهذه العناصر هي التي تحدد شكل المسرح والطريقة التي يؤدي بها رسالته . وبذلك يؤثر المخرج تأثيراً هاماً ، شاملاً في توصيل الدراما . وإلى حد ما ، في طريقة إبداعها . فهو ليس مجرد فنان له أسلوبه المتميز ، بل قائد نفسي واجتماعي في مجال إدارة البشر . ذلك أن جزءاً من هذه العناصر هو في حقيقته نفسي واجتماعي أكثر منه إبداعاً فنياً ومسرحياً ، إذ يمثل في حوادث بيئية قد لا يكون لها علاقة بالدراما كفن . لكنها في الوقت نفسه تدخل في طبيعة تكوين العمل المسرحي في حد ذاته ، وهذه العوامل النفسية والبيئية ليست مرتبطة ومؤثرة في فريق العمل المسرحي فحسب ، بل مرتبطة بجمهور النظارة أيضاً ، إذ إن هناك عوامل بيئية تؤثر في نوعية تقبله واستيعابه للعرض المسرحي . ولذلك فإن أي بحث في طبيعة المسرح كمؤسسة لا يكمل إلا إذا تم تحليل ودراسة خصائص هذه العناصر وتوظيفها في عملية التوصيل الذي يعد من صميم عمل المخرج .

وإذا كانت مهمة الممثل أن يؤدي ما يكتبه المؤلف المسرحي . وإذا كانت مهمة المؤلف المسرحي أن يكتب ما يمكن أدائه ، فإن مثل هذا التفاعل الإيجابي لا يتم إلا من خلال المخرج الذي يملك أدوات التوصيل بين منصة المسرح وقاعة المشاهدين . وذلك أن لإخراج المسرحي لغة وإمكانات وسفودات لا بد أن يعيها المؤلف حتى يمكن التعامل مع المخرج في يسر وسلاسة . بحيث يصبح الاقتران أيقناً ، حرفة واحدة تكشف لهما عن كل أسرارهما . وهذا يفسر عدم قدرة عدد كبير من الشعراء والروائيين البارزين على الكتابة للمسرح . فالمسرحية المكتوبة تشبه المدونة الموسيقية إلى حد كبير ، لا تتواجد بالفعل إلا عندما يقوم المخرج بمزجها . ولا يوجد مؤلف موسيقى قادر على كتابة المدونة إلا إذا كان خبيراً بكل أصول الصنعة الموسيقية . بل إنه يسمع بأذن الخيال الأنغام والألحان والتراكيب الهارمونية وهو يخطها على الورق .



وليس بمستغرب أن بعض كبار الكتاب المسرحيين العالميين كانوا مخرجين وممثلين من أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير . ولقد ألف كثيرون غيرهم مسرحياتهم وهم يفتكرون في ممثلين معينين وفي طريقة شبيهة محددة لإخراجها على المنصة دون أن يكونوا محترفين للإخراج أو خبراء فيه ، وحتى عندما يبدع المؤلف المسرحي مسرحية دون أن يفكر في ممثلين معينين ، فإنه من البدهى أنه يعي ما سيفعله الممثلون ، وما سيكون عليه وقع الحوار على مسامع النظارة عند إلقائه على منصة المسرح ، فإن لم يكن واعياً بكل هذا ، فلا بد أن يعجز المخرج عن توصيلها بطريقة فعالة إلى النظارة . من هنا كانت حتمية التغيرات التي يطليها المخرج لنقل المسرحية من لغة النص المنشور إلى لغة العرض المسرحي .

إن كل كاتب مسرحي كبير يعلم تماماً ما يدين به للمخرجين من ذوى الفن الرفيع الذين يجسدون القيم الفنية والجمالية والفكرية التي تتضمنها وتمثلها مسرحيته . وهو يرى أيضاً عواقب وقوع مسرحيته بين يدي مخرج غير متمكن أو عاجز عن استيعابها بكل أبعادها ، يكفى مثلاً أن تضيق قيم مسرحيته لأن أدوارها وزعت على الممثلين بطريقة خاطئة ، أو كان الممثلون يموزهم التوجيه الفني المناسب من المخرج ، وقليل من رواد المسرح يستطيعون أن يفرقوا بين النص الضعيف والإخراج الضعيف . حتى الناقد المسرحي غالباً ما يلقي باللوم كله على الكاتب المسرحي عندما يكون المخرج هو المسئول عن الخطأ .

وبذلك يصبح لزاماً على الكاتب المسرحي أن يضع في اعتباره وهو يباشر عملية كتابة المسرحية أن توصيل المسرحية يتوقف إلى حد كبير على أسلوب الإخراج وقدرة المخرج على تطويع الممثلين الذين يمكن أن يتحولوا بين يديه إلى آلات موسيقية يعزف عليها بمهارة المدونة المسرحية التي أبدعها الكاتب . ولا شك أن اثر هذا التوصيل قد يزداد حيوية بفضل استفادة الممثلين من تعليمات المخرج القادر على استخراج قدراتهم الفنية وبعائهم النافذة ، وهي قدرات وبعائر قد تكون خافية عنهم أنفسهم . إن المسرح يبدو في أحسن حالاته عندما يعبر الكاتب المسرحي في مسرحيته بطريقة تهيئ للمخرج الفرصة لاستخدام مواهبه وتوظيف خبراته واستغلال ثقافته بأكملها . من خلال استخدام كل الفنون المسرحية التي بين يديه ليوصل إلى الجمهور ما يحاول الكاتب المسرحي أن يعبر عنه .

★ ★ ★



## الأوبرا

تمت الأوبرا من الفنون الحديثة - إلى حد ما- التي تغير عن مضمونها الفكري وشكلها الدرامي بالموسيقى والغناء . وتتحدد بدايتها الفعلية بعام ١٥٩٤ عندما قدم رينا تشيني أوبرا «دافني» في قصر كورسي بفلورنسا كمحاولة لإحياء التراجيديا الإغريقية الكلاسيكية . وهكذا بدأت الأوبرا كتراجيديا تؤدي بالغناء . وحلت المقطوعات الغنائية الزاخرة بالوقار والجلال محل المواقف والخطب المسبوبة . وبحكم انتماء الأوبرا إلى الفن الدرامي . فقد كانت نايضة بروح التراجيديا الإغريقية التي رسخت جذورها فيها بطول تاريخها . ففي القرن الثامن عشر تتجلى هذه الروح في أوبرات جلوك . وفي القرن التاسع عشر تركت بصماتها واضعة على أعمال هاجنر برغم ثورته العارمة ضد الأوبرا التقليدية لدرجة أنه رفض استخدام اصطلاح الأوبرا واستبدله باصطلاح «الدراما الموسيقية» ..

وإذا كان عصر النهضة قد ابتكر فن الأوبرا ، فإن عصر الباروك قام بتطويرها في روما و نابولي والبندقية بصيغة خاصة حيث قدمت بين عامي ١٦٢٧ و ١٧٠٠ فقط حوالي ثلاثمائة أوبرا من أنواع مختلفة ، لدرجة أن شيموني كتب وحده مائة وخمسين أوبرا . وفي عام ١٦٤٥ جلب الكاردينال مازاران الأوبرا الإيطالية إلى القصر الملكي في باريس (باليه رويال) ، كما قدمت أوبرا أخرى من البندقية لكن تشارك في الاحتفالات بزواج لويس السادس عشر . وتحت حكم الإمبراطور ليوبولد الأول أصبحت فيينا البيت الحقيقي للأوبرا الإيطالية . وابتداء من أواخر القرن السابع عشر بدأ فيضاض الأوبرات يتدفق من نابولي ليعتري أوروبا . وكانت أساليب الباروك الإيطالي بمثابة الموجة السائدة في قصور حكام ألمانيا . وسنترد ، وسانت بيتر سيرج ، وكوبنهاجن ، ولندن .

وخلال القرن الثامن عشر بدأت فرق الأوبرا الإيطالية في التجوال عبر أوروبا لتقديم عروضها . وكانت من أهم خصائص أوبرا الباروك هذه أنها سعت إلى

الإيهار عن طريق استخدام كل الفنون الأخرى والاستفادة بها . ففيها الديكورات الضخمة الشاهقة ، والأوركسترا الكبيرة ، ومجموعات الكورال ، وغرق الباليه ، والأجهزة المسرحية .. إلخ . وكانت المضامين ما زالت تستوحى من الأساطير الإغريقية والتاريخ القديم . لكن التأثيرات المبهرة في الجمهور كانت الهدف الأساسي الذي يسعى فنانون الأوبرا إلى تحقيقه . وكانت دور الأوبرا تصدح كل ليلة بالفناء الانفرادي بصفة خاصة حتى يستمتع الجمهور بطلاوة الصوت وقوته . وفي المشاهد الجانبية ظهر المطربون المضحكون بنفس أسلوب الفارص الشعبي الإيطالي . وقد حلت البراعة الفردية في الفناء مع الإخراج الدرامي القومي والمناظر الخلابة المبهرة محل الإغراق العاطفي في الأشجان والحس المأسوي الحاد الذي برز في الأوبرات الأولى . فقد أصبحت الأوبرا فن الإيهار ، والإشباع الفني ..

وبالإضافة إلى هذه الأوبرات الإيطالية التي بهرت جمهور المتفرجين سواء في قاعات القصور حيث تجمع الأمراء والنبلاء والأشراف ، أو في المسارح العامة حيث تجمع أبناء الشعب - حين أنشئت أول دار للأوبرا في البندقية عام ١٦٣٧ - فقد استطاعت أوبرا البلاط الفرنسي تحت رعاية لويس السادس عشر أن تطور أسلوبها الدرامي الخاص بها ، والذي سار على نهج تراجديات راسين بحيث عادت الأوبرا الفرنسية إلى روح التراجيديا الإغريقية الجادة بالرغم من كل محاولات التحديث وانتشار الباليهات العديدة التي جسدت روح العصر . وقد انتقلت هذه الروح المأسوية إلى أعمال جلوك الذي قام أتباعه من أمثال ساليري . وساكستيني ، وشيرونيني ، وسبوتيني بمحاولات مشابهة في تحديث التراجيديا الموسيقية الفرنسية بالرغم من نشيها بروح التراجيديا الإغريقية التقليدية . .

وبطول منتصف القرن الثامن عشر بدأت أوبرا الباروك تفقد حيويتها مع زوال مجتمع الأمراء والإقطاعيين . ذلك المجتمع الذي حافظ على تقاليد ثقافة الباروك . ففي إيطاليا ازدهرت الأوبرا الكوميدية الخفيفة على يد كل من لوجرنتينو ، وجازينجا ، وأنفوسى ، وبيتشيني . وحلت محل الأوبرا الجادة ، وانتقلت الحرية في اختيار المضمون إلى الحرية في صياغة الأشكال الموسيقية ، وفي الاتجاه نحو مزيد من الواقعية . وفي فرنسا أضاف مؤلفو الأوبرا من أمثال جريترى ، وليسيير ، وتشيريوني أبعاداً جديدة إلى الأوبرا الكوميدية التي أخذت صبغة تجمع

بين الإسراف العاطفى والتصوير الواقعى، وفى ألمانيا اتجه شفايتزر، وهولزباور، وديترز دورف، وهيلفر إلى تطوير الأوبرا الجادة ومزجها بالأوبرا الشعبية وبشكل «السنجسبايل» الذى عرف فى ألمانيا وانتشر على المستوى الشعبى، وتميز بالحوار العادى الخالى من الغناء، والبهيم عن النمى الكلاسيكية، فى حين كانت المواقف الدرامية تمهد للأغاني المتناثرة هنا وهناك . وكانت أوبرات موزارت الرئيسية قد كتبت إما بأسلوب الكوميديا الخفيفة كما نجد فى «دون جايوفانى» و«زواج فيجارو» أو بأسلوب السنجسبايل مثل «النأى السعري» . كما أن أوبرا « فيديليو » لبيتهوفن قد سارت على النهج الواقعى لتشيرويينى الذى ترك بصماته واضحة على الأعمال العظيمة للرومانسية الألمانية كما نجد فى أعمال فيبر على وجه الخصوص .

وقد أتت الحركة الرومانسية بعضاهم جديدة وأشكال ممتددة . وفى الفترة المضطربة التى واكبت ثورة يوليو ظهرت أوبرا روسينى التاريخية «وليم تل» فى باريس عام ١٨٢٩ ، وأوبرا مياريير « الهوجونوت» ١٨٣٦، وأوبرا هالفى « اليهودية» . وأولى أوبرا على المطلب الطبيعى كتبها أوبرا عام ١٨٢٨ بعنوان «ستام بورتيتشي» . كذلك انتشرت فى ألمانيا الأوبرات الرومانسية الفولكلورية ومنها أوبرات الأشباح والفرسان والأمراء القادمين من الشرق المصريق كما فى أوبرات فيبر ومازشر وسبور . وفى إيطاليا تطورت الأوبرا على يدى روسينى ثم بيللى ثم دونيزيتى حتى وصلت إلى كل من هاجنر فى ألمانيا . وهيردى فى إيطاليا اللذين بلغا بها قمة الرومانسية التى تمتزج فيها كل منابع الخيال والأسطورة والتاريخ والعواطف الجياشة .

وبعد ذلك امتدت الاتجاهات والمذاهب الأدبية لتفرض ظلالها على الأوبرا . فعندما ازدهرت الطبيعية فى الأدب والفن التشكيلى فى العقد الأخير من القرن الماضى ، ظهرت بصماتها واضحة فى عام ١٨٩١ فى أوبرا « كاهاليريا روستيكانا » لماسكانى . وأوبرا « تايغاند » ليوجين دانيير ١٩٠٢ وغيرهما . كما استمد ريتشارد شتراوس قوة خلاقة جديدة من المذهب الطبيعى . تجلت فى أوبرا «سالمو» ١٩٠٤، و«إكترا» ١٩٠٩ . وفى أسلوبه الكوميدى المستحدث فى أوبرا «فارس الورد» ١٩١١ .

أما الانطباعية الفرنسية التى حمل شعلتها فى الشعر كل من مالارميه وفيرلين فقد تركت بصماتها على أوبرا ديوبسى «بيلياس وميليمان» ١٩٠٢، كما

تجلت الهنائية في أعمال أرنولد شونبيرج مثل «إيرهارتوونج» أو «التوقع» وهي من أسلوب المونودراما ، و «يد جلوكيتش» . وفي أوبرا «عقدة أوديب» لسترافنسكي ، وأوبرا «هوتسبك» التي استمد ألبان بيرج مضمونها من مسرحية ليوختر بنفس الاسم . كل هذا يعني أن الأوبرا عبر تاريخها الطويل سواء على مستوى النظرية والأسلوب أم على مستوى التطبيق والتفنيذ ، كانت قادرة على استيعاب مختلف فنون المسرح والموسيقى بهدف التعبير المجسد عن القوى الفنية والروحية التي منحت الإنسان معنى حياته على مر العصور .

وقد اشتقت لفظة «أوبرا» من كلمة Opera باللاتينية بمعنى «أعمال» ومفردتها Opus . وقد دخلت في اللغة الإيطالية بهذا المعنى العام . وأطلقت على النموذج المسرحي الخاص الذي يجمع بين الشعر والموسيقى في مسرحية ثنائية تقوم على التمثيل إلى جانب التعبير الإيمائي . ولما كان القناء والموسيقى هما أهم عناصرها التي تقوم عليها . لهذا كانت الأوبرا دائما تحسب من النماذج الموسيقية . وتدخل ضمن نماذج الموسيقى المسرحية . ويحاول رشاد بدرن في كتابه «فن الأوبرا» (١٩٦١) أن يفرق بين الأوبرا والنماذج الموسيقية الأخرى . فيقول إن الموسيقى نوعان : نوع يمثل في حد ذاته غاية مستقلة لا تتصل بأي أفكار أو غايات غير موسيقية . وهي الموسيقى المطلقة . ذلك أن الموسيقى أصلا لم تنشأ بالتأكيد في قاعات الحفلات الموسيقية . ولم يتحقق هذا إلا بعد تطورات تاريخية خلال عدة قرون أصبح بعدها الاستماع إلى الموسيقى من أجل الموسيقى وحدها من الأمور التي تطلب لذاتها .

أما الموسيقى المسرحية فتمتد أصولها إلى أزمنة غابرة حين ابتكرت القبائل البدائية موسيقى طقوسها الوثنية . واستمر هذا النوع من الموسيقى الهمجية حتى ازدهار القناء الديني للمسرحيات الدينية أو ما يسمى بالأوراتوريو في القرون الوسطى . وإلى يومنا هذا نجد أن الموسيقى المطلقة المكتوبة لصاحبة مسرحية أو فيلم سينمائي أو رقصة باليه تفسر نفسها بنفسها . ولكن نموذج الأوبرا هو النوع الوحيد من الموسيقى المسرحية الذي يموزه توضيح مضمونه السردى الذي يشعر به المستمع أو المتفرج غير المتمرس عندما يرى الشخصيات تتحدث وتتجاور بالثناء بهدف إضاح مضمون الأوبرا .

ولكن الأوبرا ليست الفن الوحيد الذى يحكمه الاصطناع . فالسرح مثلاً يفترض وجود حائل رابع وهمى للفرقة ، وأتأ بطريفة عجيبة نطل على ما يجرى ويمثل فيها من واقع الحياة . كما يتصور الأبطال حينما يشاهدون المسرح لأول مرة أن ما يرونه يحدث حقاً . ولكننا معشر الكبار لا نجد غضاضة على كل حال فى قبول هذا الاصطناع على أنه من واقع الحياة مع علمنا اليقين بأن الممثلين إنما يمثلون فقط . والواقع أن الأوبرا فيها من الاصطناع ما هو أكبر منه فى المسرح ، ذلك أن الحوار بالفناء والموسيقى وهو مالا يحدث فى حياتنا العادية . ويمكن أن نعتبر الأوبرا مسرحية يستبدل فيها الكلام بالفناء ، وبذلك نتعرف عن الواقع تماماً . وحتى من هذه الناحية لا يستمر الفناء طوال المسرحية بأسرها ، بل إنه يقسم بانتظام إلى مقطوعات موسيقية متقابلة فيما بينها . وبهذا الوضع تخطو الأوبرا خطوة بعيدة عن كل صلة تربطها بالحقبة التى تزعم تصويرها .

ولكننا يجب أن ندرك أن للفن واقعاً خاصاً به ومستقلاً تماماً عن واقع الحياة . فالفن لا يقلد الحياة وإنما يعيد صياغتها . ولذلك فإن الأوبرا لا تقلد الواقع . ولا يطلب منها أن تكون كذلك ، أما الشخص الذى لا يستطيع فهم الفن إلا إذا كان صورة طبق الأصل من الواقع ، فيجب أن يعلم أن ذوقه الفنى من الهبوط والسداجة بحيث لا يعتقد فى شئ، إلا إذا بدا له فى صورة واقعية مألوفة له من قبل . فى حين يجب على مثل هذا الشخص التسليم بأن الصور الرمزية هى مرة الواقع أيضاً ، وغالباً ما يتولد عنها من المتعة الفنية ما يفوق الواقع المجرى . ودار الأوبرا من أفضل الأماكن التى تشد فيها مثل هذه المتعة الرمزية الفنية . ولكي نستمتع بما يدور على مسرح الأوبرا يجب أن نهذب بالتمثيل بالفروق بين واقع الفن وواقع الحياة ، حتى لا نسقط فى الهوة التى تفصل بين الفن والحياة . فهذا السقوط معناه أننا لن نستمتع بالفن ولن نفهم الحياة فى الوقت نفسه ..

وتتضمن الأوبرا سائر النماذج الموسيقية : الأوركسترا السيمفونى ، والفناء المنفرد ، والمجموعات الغنائية الصغيرة (الثلاثى والثلاثى والرباعى والخماسى .. إلخ) ومجموعات المنشدين . وطابع الموسيقى فيها قد يكون كوميدياً أو تراجيدياً . وقد يشمل على العنصرين فى الأوبرا نفسها . وقد تكون موسيقى الأوبرا فى صيغة السيمفونية - أى الموسيقى المعلقة - أو فى صيغة الموسيقى ذات البرنامج

التصويري الوصفي أو القصصى . وقد تجد أيضا الباليه والتمثيل الإيمائى الصامت والدراما . وهى تتنقل فى يسر من نوع إلى آخر . وبسبب هذا المزيج ناهض فريق من الفنانين والجمهور الأوبرا ، بحجة أنها فن مولد غير خالص . فهم يقولون أنها لم تصل بالتمثيل إلى مستوى المسرحية ، ولا بالموسيقى إلى مستوى السيمفونية مثلا . أما أنصارها فيتخذون من نفس هذا النقد سببا للإعلاء من شأنها . فهم فى رأيهم مزيج رائع متناسق من الشعر والتمثيل ، والرقص والفناء والموسيقى جميعا . وهكذا فإن نشأة الأوبرا لم تكن تعنى ظهور فن جديد تماما ، بل كانت تعنى اندماج بضعة عناصر مستقلة فى بعضها البعض .

وتتجسد المشكلة فى كتابة الأوبرا فى الجمع بين كل هذه العناصر المتباينة فى نموذج فى واحد ، وهذا ليس بالأمر اليسير . الواقع أن من المستحيل عمليا أن نختار إحدى الأوبرات ونقول مثلا : هذه أوبرا كاملة مثالية بحيث تصلح أن تكون نموذجا يحتذىه المؤلفون . إن هذا تكبير مثالى غير عملى ومستحيل التطبيق . لأنه يكاد يكون من المستحيل مساواة العناصر المختلفة فى الأوبرا أو توازنها بطريقة مرضية تماما . وكانت النتيجة العملية أن المؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الآخر ، كل حسب ميله الفكرى والفنى . وهذا ما يصدق بصفة خاصة على الكلمات التى يلحنها المؤلف فى الأوبرا : فهناك المؤلف الذى أعمى الكلمات الدور الأساسى فى الأهمية مستخدما الموسيقى لتساعد الدراما فقط ، وهناك المؤلف الذى ضحى بالكلمات واستخدمها فقط كأداة يبرز بها موسيقاه . وبذلك تتركز المشكلة بأسرها فى أنها تجارب بين الكلمات من جهة والموسيقى من جهة أخرى . والعبارة بالمحصلة النهائية التى تتمثل فى الشخصية المعيزة التى تكتسبها كل أوبرا على حدة نتيجة لبراعة مؤلفها فى التوليف بين عناصرها المختلفة فى بوتقته الموسيقية بحيث لا نشعر بأى تشاؤ فى سياقها الفكرى والفنى .

★ ★ ★



## الأوبريت

يطلق اصطلاح الأوبريت على المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مرح . وقد ظهرت الأوبريت نتيجة للسأم الذي أصاب الجمهور من جراء القوالب الجامدة الأرستقراطية الجافة التي صبت فيها الأوبرا الجادة بعد أن أصبحت تروّج تحت عبء ثقيل من التقاليد المتوارثة والرواسب القديمة، ففي مطلع القرن الثامن عشر لجأ مؤلفو الأوبرا في مدينة نابولي بصفة خاصة إلى إدخال ما يسمى « بالأنترميترزو » أو الفواصل الموسيقي بين فصول الأوبرا الجادة ، لمنع المتفرجين نوعاً من راحة الأعصاب ، استعداداً لتقبل الأحداث المأسوية والألحان الحزينة عند رفع الستار التالي . وبالتدريج تحول هذا الفاصل الموسيقي إلى نوع أو شكل فني مستقل وفائق بذاته عندما كتب بيرجوليزي أوبريت «عندما تقوم الخادمة بدور السيدة» عام ١٧٢٢ ، على الرغم من أنها قدمت كفاصل مرح بين فصول الأوبرا الجادة ، ثم كتب روسو «كاهن القرية» ١٧٥٢ مما يدل على مدى جاذبية هذا النوع من المسرح الموسيقي لدرجة أن فيلسوفاً كبيراً مثل جان جاك روسو كتب له . وهذا الجانب في شخصية روسو لا يعرفه الكثيرون . فقد كتب دراسات حول الملامح المختلفة للموسيقى . وأيد الأوبرا الإيطالية في مواجهة الفرنسية، كما ألف عددا لا بأس به من الأغاني .

ومن أشهر الأوبريتات الرائدة أوبريت « أوبرا الشحاذ » التي كتبها جون جاي عام ١٧٢٨ كنوع من السخرية الفنية من الأوبرا الجادة المايسة. وحشد فيها المواويل الشعبية والأغاني الفولكلورية بعيداً عن الألحان التي تثير الشجن ونوعة الفؤاد بوقارها وتجهمها . وقد أطلق النقد على هذا النوع اصطلاح أوبرا الموالم ، وهو النوع الذي استوحاه بيرتولت بريشت في «أوبرا البينسات، الثلاثة» . كذلك اكتسبت

الأوبريت شعبية كاسحة في كل من النمسا وألمانيا بحيث ساهم فيها عمالقة المؤلفين الموسيقيين من أمثال هيلر ، وفون ديرزورف ، وموزارت. وقد كتب الشاعر الألماني الكبير جيته عدة نصوص غنائية للأوبريت ، وترسخت تقاليد هذا الفن بحيث أدت إلى تطور الأوبرا الكوميدية التي ابتدئها جليبرت وسوليغان في إنجلترا في القرن الماضي. والأوبرا الرومانسية التي ابتكرها فون فيبر في ألمانيا ، ثم الأوبريت الشعبية في فرنسا والكوميديا الموسيقية التي أصبحت اليوم من أكثر الأعمال المسرحية والسينمائية والإذاعية رواجاً في العالم كله .

والكوميديا الموسيقية ليست كوميدية بالضرورة ، بل أطلق عليها هذا الاسم لأنها كانت الامتداد الحديث للأوبرا الكوميدية التي كانت تعتمد في معظم الأحيان على الحبكة الزاخرة بالمرح والدعابة ، لكنها أصبحت تطلق على الأعمال المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العاذي وبين الأغاني والرقصات ، مثل أعمال أوفينيغ. وإذا لم تكن الحبكة كوميدية ، فإنها تميل إلى الرومانسية والإغراق في المواطن الجياشة مثلما نجد في أوبريت «حارس الأرض» أو «رجل المرح والحادمة» التي ألفها و. س. جليبرت ووضع موسيقاها سوليغان عام ١٨٨٨. ودارت حول حراس برج لندن في القرن السادس عشر ، وكادت العناصر التراجيدية فيها تغلب المواقف الكوميدية .

لكن الأوبريت بصفة عامة تميل إلى الروح الخفيفة في المعالجة وعندما تحولت إلى ما يسمى بالكوميديا الموسيقية منذ مطلع القرن العشرين اكتسبت نفس الروح الخفيفة إلى حد بعيد . والواقع أن النقاد والمحللين لم يستطعوا وضع حد فاصل بين الأوبريت والكوميديا الموسيقية، وأن معظمهم قد اصطلح على أن «الأزمة الطروب» لفرانز ليهار تنتمي إلى الأوبريت ، في حين تنتمي «هالورادورا» لليزلى ستوارت إلى الكوميديا الموسيقية بحكم أنها أكثر خفة ومرحاً ودعابة .

وهي بداية عصر الكوميديا الموسيقية كانت الأعمال تكتب خصيصاً من أجل الممثلين الذين يجيدون الغناء ، بل كان يشترط فيهم إجادة الغناء الأوبرالي بصفة خاصة مثلما نجد في «سكان أركاديا» في إنجلترا عام ١٩٠٩ و «حساء نيويورك» في أمريكا . وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى اكتسبت الكوميديا الموسيقية دفعات أخرى من الخفة . والبساطة ، والحركة السريعة من خلال الرقصات الساخنة ، ومع

المزيد من التركيز على العنصر الكوميدي ابتعدت كثيراً عن الرومانسية المسرفة في العواطف الجياشة .

وقد استمرت الأوبريت بشكلها التقليدي في إثبات وجودها حتى العشرينيات من هذا القرن، كما نجد في الأوبريتات الرومانسية التي كتبها سيجموند رومبرج: «الأمير التلميذ» ١٩٢٤ ، و «أغنية الصحراء» ١٩٢٦ و «القمر الجديد» ١٩٢٨ ، وأوبريتات رودولف فريمل : «روزماري» ١٩٢٤ ، و «الملك المتشرد» ١٩٣٥ . وغير ذلك من الأوبريتات الرومانسية التي استطاعت مزاحمة الكوميديا الموسيقية الزاخرة بالتسلية والإثارة مثل تلك التي كتبها جورج جيرشوين: «آيتها السيدة» كوني لطيفة» ١٩٢٤ ، و «أوكي» ١٩٢٦ . و «الوجه الضاحك» ١٩٢٧ ، تلك التي وضعها رودجرز وهارت مثل «الصديقة العاشقة» ١٩٢٦ .

ولكن استطاعت الكوميديا الموسيقية بالتدريج اقتلاع الأوبريت من جذورها . وحلت محلها تماماً في الثلاثينيات حين سادت أعمال جيرشوين ، ورودجرز وهارت، وكول بورتر ، وإيرفينج بيرلين وغيرهم .

ووسط هذا الطوفان من الكوميديا الموسيقية الخفيفة المسلية، ظهر عمل كان بمثابة النبتة الغريبة، لكنه أكد قدرة الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية على استيعاب المضامين الدرامية الجادة قلباً وقالباً، والأغاني التي تشكل جزءاً عضويًا في السرد القصصي والبناء الدرامي . هذا العمل المسرحي الموسيقي هو «قارب الاستعراض» الذي كتب أوسكار هامر ستاين كلماته ، ووضع جيروم كيرن موسيقاه وعرض عام ١٩٢٨ . وعندما لم تستطع الكوميديا الموسيقية المتحدقة والتقليدية الصمود في وجه المفورات التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية في مزاج الجمهور وميوله . عاد هامر ستاين إلى هذا النوع الذي يجمع بين الجدية والتسلية في آن واحد، فكتب «أوكلاهوما» عام ١٩٤٢ بالاشتراك مع ريتشارد رودجرز الذي وضع موسيقاها . وكان هذا العمل الموسيقي يشكل دفعة قوية في اتجاه نوع جديد من الأوبرا الفولكلورية الخفيفة ، بل إن كلمة «الكوميديا» حذفت من الاصطلاح وأصبح الجميع يتكلمون عن العمل الموسيقي فقط Musical .

واستمر هذا الاتجاه الذي يميل إلى الأوبرا بمفهومها المعاصر من خلال الأعمال التي اشترك في إنتاجها كل من هامرستين ورودجرز . وكان الهدف من

هذا التطوير تجنب الصلة المفتعلة والمقحمة بين الحوار العادى وبين الأضاس والرقصات ، بحيث يكتب المسرح الموسيقي عضويته الكاملة فلا يشعر المتفرج أو المستمع بانتقالات مفاجئة بين الحوار والأغنية أو العكس . وقد بلغ هذا الاتجاه قمته في «قصته الحى الغربي» عام ١٩٥٧ ، لكن يبدو أن الحنين للشكل القديم للأوبريت لم ينقطع لدرجة أنه عاد للظهور في عمل موسيقي ناجح قنيا وتجاريا مثل «سيدتى الجميلة» الذي كتب كلماته الآن جاي ليرنر ووضع موسيقاه فردريك لو . وعرض عام ١٩٥٦ . وهذا دليل واضح وعمل على أن مؤلفى الكوميديا الموسيقية لم ينسوا إمكانات الأوبريت التي يمكن استغلالها من حين لآخر . ويبدو أن الطوفان التجاري للكوميديا الموسيقية قد جرف كثيرين بعيدا عن الإمكانيات المعقولة سواء للأوبريت التقليدية أو الكوميديا الموسيقية نفسها ، فقد كان هدفهم الإيهار بأي شكل طمعا في جذب أكثر عدد ممكن من الجمهور ، وأدى هذا بدوره إلى اختلاط الحابل بالقابل في مجال المسرح الموسيقي الذي اتجه إلى أنواع رخيصة من الإثارة المفتعلة، مثل مشاهد العري والجنس المكشوف التي تحاول التخفى وراء شعارات الحرية السياسية والاجتماعية كنوع من التبرير الفلسفي أو الفلسفة التبريرية . وهذا واضح تماما في أعمال مثل «هيرة» أو «شعرو» أو «أو كلكتا» وغيرها من النماذج التي سادت أواخر الستينيات وطوال السبعينيات .

ويبدو أن العقبات التي تلتو مسيرة الكوميديا الموسيقية التي رفعت أمريكا لواءها منذ مطلع هذا القرن - ترجع إلى اعتماد المؤلفين الأمريكيين على تقليد النماذج الواردة من أوروبا وخاصة في حقل المسرح الموسيقي ، فلم يحاولوا تأصيل هذه الأنواع في التربة الأمريكية . أو استنبات أنواع تابعة منها ، ففي أواخر القرن اثناسع عشر نجد مؤلفين موسيقيين من أمثال فراني ويريستو ، يقومون بتقليد النماذج الإيطالية الشهيرة للأوبرا تقليدا حرفيا . واستمرت الأوبرا الأمريكية تضرب على وثيرة الأسلوب الإيطالي لمدرسة الاستعراش الفئاسي أو الدراما الموسيقية لفاجنر . بل وكانت موسيقى معظم الأوبرات الأمريكية كثيرة التجلية وعلى جانب كبير من الحدلق والاصطناع ، ولا تتم عن أى معنى من معانى الطرافة في الابتكار أو أية ملامة للعمل المسرحي الذي تعالجه ، وذلك برغم أن بعضها تخلص تماما من كل أثر من آثار المحاكاة الأوروبية على مستوى المضمون ، أما من ناحية الشكل الفني فلم تكن التقاليد الفنية راسخة بأي شكل من الأشكال ، وكان من الطبيعي أن تنتقل هذه

المليشيات إلى الكوميديا الموسيقية عندما استولت على المزاج العام للجمهور. هذا بالإضافة إلى الاعتبارات الاقتصادية التي تحتم ومنع النجاح التجاري في مرتبة قبل النجاح الفني.

والعجيب أننا في مصر دأبنا على تمصير أو تعريب العديد من الأعمال الكوميدية الموسيقية الأمريكية وخاصة في عتدى الستينيات والسبعينيات .

فعرضت المسارح المصرية «سيدتى الجميلة» ، و «قصة الحى الغربى» ، و«صوت الموسيقى» ، و«كبابيه» وغير ذلك من المسرحيات الموسيقية التي لا تمت إلى وجداننا وترائنا بصلة من قريب أو بعيد . وعلى الرغم من أن موسيقاتها أعيد وضعها من جديد . فإنها كانت فاقدة تماما للحس المسرحى الموسيقى ، بالإضافة إلى مضمونها الغريب بالنسبة لنا . والذي لم يستوعبه الجمهور إلا على أساس أنه تقليد ساذج لنماذج مستوردة . وكأننا بهذا نسينا أو تجاهلنا الأمجاد التي حققتها عمالقة المسرح الغنائى من أمثال سلامة حجازى ، وسيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى . في مجال الأوبريت بصقة خاصة . فقد سعى كل من سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى إلى إرساء فن الأوبريت على موضوعات قومية صميمة وأشكال موسيقية تابعة من تراثنا ، وإن كانت تستفيد بإنجازات العلم الموسيقى فى عالم الحضارة .

ويمكن حصر إنتاج سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٢) فى مجال الأوبريت فى «فيروز شاه» و «الهورى» اللتين قدمتهما فرقة جورج أبيض ، و «ولو» ، و «إش» ، و «قولوا له» ، و «فشر» ، و «العشرة الطيبة» التي قدمتها فرقة الريحاني ، و «ولسة» . و «راحت عليك» ، و «أم أربعة وأربعين» ، و «البربرى فى الجيش» و «مصرحب» . و «الانتخابات» لفرقة على الكسار ، و «كلها يومين» والفصل الأول ونصف الثانى من أوبريت «كيلوباترة ومارك إيطوان» (واتمها محمد عبد الوهاب) لفرقة منيرة المهدية و «عبد الرحمن الناصر» و «الدرة اليتيمة» ، و «هدى» لفرقة أولاد عكاشة ، ثم قدمت فرقته الخاصة «شهر زاد» و «البروكة» .

أما داود حسنى (١٨٧١ - ١٩٢٧) فله فى مجال الأوبريت : «الليالى الملاح» . و «الشاطر حمن» ، و «أيام العز» ، و «البرنيس» . و «الفلوس» . و «نجمة الصبح» . و «لو كنت ملكا» لفرقة الريحاني ، و «زبان جهنم» و «أنا عارف وأنت عارفا» لفرقة

الكسار. و «الفندورة» ، و «مصر الزمان» ، و «كيلوباترة» لفرقة منيرة المهدية .  
و«صباح» ، و«الدموع» ، و«معروف الإسكافي» ، و«زيدة» ، و«ناهد شاه» ، و «أميرة  
الأنيس» ، و «شمشون ودليلة» ، و «هدى» (غير تلحين سيد درويش) لفرقة أولاد  
عكاشة. و «سنية نوح» لفرقة جورج أبيض .

أما كامل الخلامي (١٨٨١ - ١٩٣٨) فقد وضع كثيرا من المسرحيات الغنائية  
أهمها «كان زمان» و«التغراف» لفرقة الكسار و «كارمن» ، و «تليس» ، و «روزينا» ،  
و«كسيرا الحب» ، «كارمينيا» . و «الثالثة ثابتة» لفرقة منيرة المهدية . و «آه يا حرامي»  
لفرقة أولاد عكاشة . و«الشرط نوره» . و«السعد وعد» ، و «اليدن لاح» ، و «مبروك  
عليك» لفرقة محمد بهجت ، و «قصير وكيلوباترة» . و«الشرف الياباني» . و«الإيمان»  
لفرقة جورج أبيض .

وبدلاً من إحياء هذا التراث المسرحي الغنائي الضخم والعمل على تجديده  
وتطويره وإضافة إليه لجأتنا إلى المسرح الغنائي الأمريكي الذي لا يمت إلى وجداننا  
وثراثنا . بصلة سواء من ناحية الشكل أو المضمون . وساعد على هذا أن العملاقة  
الثلاثة الذين احتلوا عرش الموسيقى العربية إلى عصر الطرب والغناء الفردي . ونظراً  
للإبداع الفني الضخم الذي نهض به كل منهم في مجال الغناء الفردي . فقد أنهر  
الجمهور بهم ونسبوا - إلى حد كبير - أمجاد الأوبريت المصرية والعربية . وكان له كل  
العذر في ذلك لأنهم سألوا الفراعنة الذي تركه سيد درويش وداود حسني وكامل  
الخلامي في مجال التطريب ، أما المسرح الغنائي فقد اندثر برغم محاولة الدولة في  
الستينيات لإحيائه عندها أنشأت الفرقة الاستعراضية الغنائية التي كان من أشهر  
أعمالها أوبريت «مهر العروسة» .

وبرحيل أم كلثوم وفريد الأطرش ومعهما عبد الحليم حافظ، ثم عبد الوهاب  
- الذي ترك فراغاً موحشاً بمعنى الكلمة - بعد انتاجه الفزير . خلا الميدان تقريباً  
من الإبداع في مجال الغناء الفردي والطرب التقليدي . وبدأت الأجيال التالية من  
المطربين في العودة بالغناء والموسيقى إلى عصر ما قبل سيد درويش حين انقسم  
الطرب إلى نوعين: نوع زاخر بالتلميحات الجنسية والصور الرخيصة بهدف إثارة  
الفراتز، ونوع آخر مسرف في الرومانسية المريضة التي لا تثرى في الحب سوى

اجترار الأوهام، وسعد الليالى، ومجر الحبيب، وكيد العزال - إلخ من مظاهر اليأس والإحباط .

هذه هي الموجة التي أغرقت فن الأوبريت إلى قاع حياتنا الفنية نتيجة لتسليع أجهزة الإعلام بها وتمويد آذان الجمهور عليها ، وذلك بالإضافة إلى ظاهرة الكاسبيت التي أحالت الغناء والموسيقى إلى تجارة رائجة رابعة بمعنى الكلمة ، ولا تحمل فى طياتها أى مقاييس عتية بالمرّة . ومن ثم نسميت الأجيال الجديدة سيد درويش ودาวود حسنى وكامل الخلعى لأن أجهزة الإعلام نسيتهم من قبل . وإذا تذكرتهم ففى ذكراهم السنوية بمقطوعة أو أوبريت على أكثر تقدير . هذا فى الوقت الذى تعد فيه الأعمال الموسيقية الكلاسيكية فى دول الحضارة جزءاً عضوياً من نسيج الحياة اليومية للناس .

★ ★ ★





## الباليه

الباليه هو الدراما التي تعبر عن نفسها بالحركة الصامتة وهو فن السرد بالرقص والموسيقى. وهو من الفنون العريقة التي يتتبعها بعض النقاد حتى الامبراطورية الرومانية عندما كان جزءا حيويًا من البانتوميم الروماني. لكنه انتشر مع الامبراطورية ثم عاد إلى الحياة مع ظهور الأوبرا في إيطاليا ولذلك ارتبط بالفناء في تلك الفترة. وازدهر تحت رعاية حكم أسرتي سفورزا وميديشي، بل وكانت العروض تقدم في حضرة أعضاء المجالس الحاكمة. وكانت في الواقع امتدادا لفن الباليه Ballet الذي عرفته العصور الوسطى والذي اتخذ مضمونه من قصص الحب وعبر عنها بمزيج من الرقص والفناء. وقد نقلت كلتا مدينتي هذا الفن المتطور إلى فرنسا في عام ١٥٨١.

وسجل بالتاساراني ريادته لفن الباليه عندما أنشأ فرقة «الباليه كوميك» التي رسخت أساليب استخدام الرقص والموسيقى في التعبير الدرامي. وقد شارك النبلاء في هذه العروض إلى أن سئم لويس الرابع عشر من هذه الظاهرة عندئذ قام جان بايشت لال (١٦٣٩ - ١٦٨٧) بإدخال الرقصات في العروض ومعهن إيقاعات أكثر حيوية ومرحًا. وبهذا بدأت ملامح فن الباليه تتضح كفن له شخصيته المستقلة، وأصبحت فرقة لال بمثابة مدرسة حقيقة للباليه وأصوله وقواعده.

وفي القرن الثامن عشر امتدت نهضة المسرح الأوروبي لكي تشمل الباليه الذي أصبح من أحب العروض المبهرة ذات الحكمة الدرامية والملابس والديكورات الفاخرة. ولكن مع قيام الثورة الفرنسية واضطراب الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوروبا انتقل مركز نشاط الباليه إلى الباليه الروسي الإمبراطوري في مدينة سانت بيترسبرج حيث اكتسب الباليه بطول القرن التاسع عشر صيغته الكلاسيكية وشكله المتميز الذي مازال يضع بصماته الواضحة على الباليه في القرن العشرين.

وكانت ملابس الجالية في القرن الماضي تتمثل في الجلبنة الشفافة المصفاة والأحذية التقليدية التي تصاعد الرافضة في الوقوف على أطراف أصابعها . وكان الرقص يتميز بظهور المشهود الوضع المنصب إلى حد ما، أما الحركات الرئيسية فكان يعبر عنها بالساق والقدم ، وغالبا فوق أطراف الأصابع مع الاحتفاظ بالتوازن على طريق حركات التنازلي التي تثبت صربات أجنحة الطيور . وكانت القفزة تتلحق مع أطراف أصابع أحد القدمين لكي يأخذ الراقص أو الراقصة شكل القوس، من ضرب الكعوب في بعضها بعضا كما أكد ذلك .

وفي عام ١٩٠٧ زارت رافضة البالية الأميركية إيذارورا دنكان روسيا وقدمت رقصاتها الحديثة بضمين عارئين وملابس إغريقية ههفافة ضئافة . فقد أصبح جسم الرافضة كله متحركا في رقصه انسيابية مستمرة بين رفقة المسكون والوفنة التي تلها . وينطبق المنهج نفسه على الحركة الجماعية للمجموعة التي تدور في فلكها والتي تتغامح حركتها أو تتعارض مع حركة إيذارورا لكنها لا يمكن أن تتحول إلى عنصر إستاتيكي كما يحدث أحيانا في البالية الكلاسيكي التقليدي . واستعملت إيذارورا أن تغزو قلب قلعة البالية الروسية الكلاسيكي التقليدي برفضها الكلاسيكي الحديث .

واستفاد ميهشيل فوكين (١٨٨٠ - ١٩٤٢) من إجازات إيزادورا دنكان ومزج بينها وبين الحركات الكلاسيكية التقليدية، بالإضافة إلى عناصر مستمدة من الرقصات الشعبية الفولكلورية. وبهذا أسس الباليه الحديث بمعنى الكلمة مثلما نجد في باليهات «طيف الورد» و «بتروشكا» و «الكرنفال» و «ما بعد الظهر» وغيرها. وهي الإنجازات التي أضاف إليها دياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) الذي رأى في الباليه فناً لامعاً، نابضاً بالحياة، عصرياً، تدين فيه السمات الثلاث التي تميز عصرنا: الكم والسرعة والانطلاق، وهو تشكيل يجمع بين كافة فنون المسرح وجرهاته : من موسيقى إلى تصوير وعمارة ، ورقص ، وإيماء ، وغناء أحياناً ، ثم إمكانات إضاءة عديدة دقيقة ، بل وسينما (١٩٢٨ : «أود» لثابوكوف) . فمنذ السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى اكتشف الجمهور من خلال روائع الباليه الحديث أن الانسجام والتماسك قد استميدا بين كافة عناصر العرض ، ففيه لا تنفصل عن بعضها : أسماء الموسيقى ومصمم المناظر وواضع الرقص . ولا يجوز بحال الإشارة إلى مؤلف «بتروشكا» -مثلاً - سوى بالثلاثي : سترافنسكي -بنوا- فوكين .

وقد اقترن اسم فاسلاف نيجينسكي باسم سيرجي دياجيليف في استفادة كل منهما بفن ترجمة الإيفاعات الموسيقية إلى حركات جسدية . وهو الفن الذي ابتدعه جاك دالكروز وأنشأ له معهداً متخصصاً في ألمانيا في عام ١٩١٠ وكان هذا بمثابة فتح جديد لكل من دياجيليف ونيجينسكي فتح الباليه مزيداً من المرونة بحيث تراوح بين التلميح البسيط المباشر وبين التكميلية وبين الإغراق الشرقي في الخيال الجامح الذي يتحول فيه البشر إلى أرواح وأشباح والعكس . وقد استعان دياجيليف بالفنانين التشكيليين من أمثال ليون باكست وبيكاسو في تصميم الملابس والمناظر ، كما تعاون مع المؤلفين الموسيقيين من أمثال ريتشارد شتراوس ورافيل ، وريمسكي كورساكوف ، وسترافنسكي .

وفي القرن الحالي تفرغ فن الباليه في اتجاهات عديدة ، فأباليه الروس الكلاسيكي الذي حافظ على تقاليده ولم يتقبل الجديد إلا في تحفظ شديد سواء في الرقصات أو الملابس أو انديكورات ، لم يستطع الصمود في وجه الموجات المعاتية التي أحدثها الباليه الحديث . فقد أثر الباليه الحديث معاصرة الملابس لمضمون الباليه ، وعدم الإصرار على استخدام الأحدثية التقليدية التي يسير بها الراقصون

والراقصات على أطراف الأصابع . كل هذا بهدف مساهمة روح العصر وإيقاعه الرافض لكل القوالب المتكررة . وبعد أن كانت روح الدعاية والضكاه مجرد عنصر ثانوي في قصة الباليه المروض أصبحت العنصر الأساسي في الباليهات الكوميديّة التي ألفها ترودى سكوب ، بل وتطورت إلى روح التهكم والسخرية من مظاهر الزيت الاجتماعي مما أدى إلى انتشار الإيقاعات السريسة الحادة والألحان الموسيقية المتقطعة عن عمد .

وبعد عدة زيارات قام بها الباليه الروسى (هرفقة مونت كارلو للباليه الروسى) للولايات المتحدة الأمريكية ، اكتشف الروس نوعا من الباليه السريع الساخن الذى يرفض حركات الباليه التقليدى . ويستوحى الرقصات الحديثة التي كان من روادها الأوائل الراقصات الأمريكيات إيزادورا دنكان وكوى فوللر ، وروث سانت دينيس . فقد أصبحت حركة الأنماط الراقصة سريعة سواء على مستوى الراقصة الأولى أم على مستوى المجموعة التي تدور في فلكها . يتضح هذا في باليه «رقصة في مخزن للحيوب» و «بيللى الشقي» ليوجين لورنج . وباليه «فرانكى وجونى» لروث سيج ، و«روديو » لأجنس دى ميل .

وقد تغلّى الرقص الحديث عن التدفق الفنائى الصافى الذى ينهض على الأشكال الرشيقّة المحددة ، وركز على التجسيد المحدد لحالة انفعالية معينة أو حدود ذات دلالة محددة بهدف استئصال كل الإمكانيات التمهيرية المتاحة لفن الباليه وقد كان باليه «ثلاث عذارى وشيطان» لأجنس دى ميل ، وخطاب إلى العالم، لمارتا جراهام من قبيل المحاولات لتطبيق هذه الاتجاهات . كذلك كانت محاولات سونيا هينى في باليه التزحلق على الجليد بهدف إضافة المزيد من السرعة والجمال وروح المرح والدعاية إلى الباليه بصيغة عامة ، وخاصة أنها كانت تجمع بين التصميم والتفهيذ ، أو بين النظرية والتطبيق . وهكذا ثلاثت المخاوف من تجسد الباليه الكلاسيكى وتحجيره بعد أن أثبت مرونته وقدرته على مساهمة روح كل عصر .

نقد أثبت فن الباليه في مختلف أطوار نموه . وعلى مدى نحو أربعة قرون أنه من أحب الأشكال المسرحية المحيية لدى الجماهير . كما أنه كان التجسيد الحى والتمثيل الأمين للأفكار والأحداث الجارية . بل إنه استفاد من كل اتجاهات الفن العالمى من رومانسية وانطباعية وتكميلية وسيرالية .... إلخ . سواء ظهرت هذه

الاتجاهات في الأدب أو الموسيقى أو الفن التشكيلي نظرا لاحتوائه لكل هذه الفنون التي منحته القدرة على خلق لغة شاعرية خاصة به . وعلى ترجمة الأحاسيس إلى أشكال تعبيرية . وعلى تجسيد الرمزيات التجريدية المرحية بالغيبية التي تسيطر على عالم اللاوعي عند البشر . لهذا كله ، يتبوأ الباليه مكانة بين أرفع أنواع النشاط الروحي . وبخلافه عن هذا فهو - كتجسيد مرئي للموسيقى - يقوم منها مقام المضمون المادي ؛ ذلك الذي لا تقتصر إليه فنون العمارة والتصوير والنحت ، ويفتقده فن الأسوات ، وأخيرا فهو . كفن تلمحيات واستعارات ، لا يركز على الواقع إلا بقدر يسير ، إنما سنده الصوت ممثلا في الموسيقى والصورة ممثلة في التشكيل الفني . ومن هنا كان خلوه على مر الأجيال المتتالية التي استلذت الاستمتاع بعروضه المختلفة بصرف النظر عن المراحل التاريخية التي أنتجت فيها .

وكما يقول بيير ميشو في كتابه «تاريخ الباليه» فإنه بعد أن كان الباليه هوية المجتمعات الأرستقراطية والملبقات الثرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . فإنه استطاع الامتزاج بالجماهير فيما بعد . ولم يجد مشقة ليقيم منافسا ، بل وربما وريثا للدراما الموسيقية ، فالأوبرا التقليدية القديمة تبدو وكأن يتابعها قد جفت تماما . فلم يكتب البقاء لمنهجها من حيث تشكيل المضمون الفكري للدراما من الموسيقى نفسها . وكان واضح المنهج قد استنفد كل طاقات المنهج بنفسه ؛ أما دياجيليف فيوفق إلى منهج آخر لتوثيق التمازج بين الفنون ، وذلك بأن يقوم الرقص بينها بدور المنظم ، وعلى أن يتسع حتى يشمل كافة الحرفيات وكافة إمكانات جسم الإنسان بشرط أن يخضع لضرورات المنهج التربوي الأكاديمي الذي ينشئ الحركة . ويهذب الإيماءة ، ويوازن الحركة . بحيث يمكن الراقص من إلقاء «الوصلات» غير اللازمة ، ومن تنمية استقلال الأجزاء . كما أنه يزيل مناسبات «التصادم» ، ويقتضي على الانتقالات الحرجة والجهود الضائعة . ويوفر الليونة والرشاقة . فالقصة يجب أن تتبع خطا لا تشويهه شائبة وإلا اعتبرت مجرد تمرينات رياضية . و كما يتحتم أن يبرز التحديق براقصة . خفة الراقصة لا قوة الراقص . ويقول إميل فويلر موز إنه مهما بلغت التشكيلات التعبيرية عددا فإنها لن تكفي لترجمة شعبيات نص موسيقى بمركباته انلانهائية . إن كل راقص يوفق بجسمه إلى تشكيل جديد يعتبر رائدا في مجالين الفنون التوأمين : الرقص والموسيقى . وعندما يتحد العنصران في وحدة

عضوية فإنه لا يوجد فن آخر قادر على منافستهما في التعبير، ليس فقط من الانتمالات والأحاسيس وحركات النفس والفكر، بل إنهما قادران على فتح دنيا الأحلام واللاوعي واللأوعي أمام الإنسان بحيث تتجسد حياته بشقيها -الخارجي والباطن - فيما يراه من باليه وفيما يسمعه من موسيقى -

★ ★ ★

## البانتوميم

ولد فن البانتوميم في اليونان القديمة بعوالي خمسة قرون قبل الميلاد واكتسب شعبية ضخمة بين جميع طبقات الشعب ، وقد اُصطلح الإغريق على أنه فن التمثيل بحركات الجسم وملامح الوجه إن أمكن دون النطق بأية كلمة على خشبة المسرح . وإذا لم يتمكن المتفرجون من رؤية ملامح وجوه الممثلين فكان عليهم ارتداء الأقنعة التي توضح الملامح بطريقة مبالة فيها ولذلك كان في إمكانهم معرفة دور الشرير من دور البطل بمجرد ظهورهما على المسرح، وكان ميلاد هذا المسرح الصامت نتيجة لسأم الجمهور من المسرح الناطق الذي تصطك فيه آذان الجمهور بأصوات الممثلين الجهورية منذرة بالويل والثبور وعظائم الأمور ، فهو مسرح لا يسمح للجمهور باستخدام ذكائه واستنتاج ما يجري على المنصة ، كل شيء واضح ومباشر من خلال الحوار الذي ينيادله الممثلون ، أما التمثيل الصامت فيترك العنان لخيال المتفرج حتى يستنتج ما يشاء ، وفي الوقت نفسه يبرز مقدرة الممثل على التلاعب بجسمه الذي يعد الأداة الوحيدة التي يتكلم من خلالها ، ولذلك فإن المرونة هي الشرط الأول والأساسي لنجاح العرض، وإلا عجز جسمه عن التعبير وفقد الصلة الدرامية مع الجمهور ، ويقول بعض الدارسين إن الرومان هم الذين طوروا هذا الفن وأرسوا تقاليده ، أما في اليونان فكان فنا رخيصا لا يتفرج عليه سوى جمهور الشارع لأن معظم عروضه كانت تقدم مجاناً عن فرق الهواة التي تأخذ هذا الفن على سبيل التسلية المحضة . وكان الممثلون يسبزون بين صفوف الجمهور على سبيل إضحاكه وإشراكه في التمثيل، أما الرومان فقد احتفوا وناقضوا به المسرح الناطق لدرجة أن تيتوس بلوتوس (ولد عام ٢٥٤ ومات عام ١٨٤ قبل الميلاد) وهو الكاتب المسرحي الروماني الشهير عبر عن ضيقه بالبانتوميم في إحدى مسرحياته لأنه يسلمه جمهوره ويندب حظه لأنه لم يولد مخرجاً حتى يعمل في البانتوميم ويشاركه في عروضه .

وظل فن البانتوميم ينتقل من عصر إلى عصر حتى وصل إلى «النمر» التي يقدمها مهرجو السيرك بين فترات البرنامج لإضحاك المتفرجين وإمتاعهم. ولكن فن البانتوميم لم يعد قاصراً على مهرجي السيرك بل انتقل إلى فن السيناريو في السينما لأنه كثيراً ما تكون اللقطة الصامتة أكثر تعبيراً ودلالة من اللقطة الناطقة. ومع ذلك قلنا نلاحظ شهياً كبيراً بين الأتعة التي كان يرتديها ممثلو البانتوميم في المسرح اليوناني والروماني وبين الفطاء الجيري الأبيض والأنف الحمراء على وجه مهرجي السيرك في عصرنا الحاضر ، ويرجع الفضل إلى مهرجي المسرح في حفظ تراث البانتوميم وانتقاله إلينا . وقد حرص الكثيرون من كتاب المسرح العظيم من أمثال شكسبير وكورني ولوب دي فيجا وكالدرون وجولدن وموليير على تعليم مسرحياتهم بأدوار المهرجين كعامل تسلية وراحة نفسية في حالة المساة، وكعامل سخيرة وفلسفة في حالة الملهاة ، وكثيراً ما كان ممثلو أدوار المهرجين يتقنون في إتقان الحركات الصامتة التي تثير ضحكات الجمهور وتجبره على التجاوب مع المسرحية، وكانت السينما الصامتة العامل الأول والأساسي في إحياء فن البانتوميم وجعله عالمياً في مطامع هذا القرن وخاصة أن اللقطات المصورة منعت الممثلين الفرصة للتعبير بوجوههم وملامحها كما يشاءون دون اللجوء إلى الأتعة التي كانت تكبر وجوههم وتخفي ملامحها الحقيقية. ومن العوامل التي ساعدت على استعرا البانتوميم ارتباطه بفن الرقص عامة والباليه خاصة . لأن الرقص نفسه عبارة عن بانتوميم ولكن يتبع إيقاعات حركية تتمشى مع الإيقاعات الموسيقية، ويعمل إلى التجريد أكثر من التوضيح المباشر: أما فنان المصير العظيم تشارلي تشابلن فقد برع في البانتوميم وبنى أمجاده وشهرته عليه ، لم يكن تشابلن يمثل فقط بملامح وجهه أو بديه أو عضلات جسمه، بل أشرك ملامحه في التعبير عن الأفكار التي يريد توصيلها إلى الجمهور . فمن خلال سرواله المهدل وقبعته التي يستعملها في كل مطالب المعيشة بالإضافة إلى وضعها على رأسه ، وعصاه التي كان يحركها كبهلوان حكم عليه الزمان أن يقوم بهذا الدور. ورباط عنقه الذي أكل عليه الزمان وشرب . من خلال كل هذا استطاع أن يعبر عن مأساة الإنسان العادي والفرط المطحون في هذا المجتمع الصناعي الرهيب ، لم يكن ينطق بحرف واحد من أية لغة ولكن العالم كله فهمه وعرف ما كان يقوله في أسر وسهولة قد تتعذر على الممثل الناطق لأن اللغة أحياناً قد تتحول إلى حاجز بين شخصين يتكلمان نفس اللغة لأن كلا منهما



يحول الكلمات المعاني التي ترتبط بعالمه الخاص المنعزل عن عالم الآخرين . وقد أثبت الكاتب المصري يوجين يونسكو هذا في مسرحياته من أمثال «الدرس» و«الغنية المسلمة» ، أي أن فن البانتوميم فن إنساني وعالمي يمكنه تخطي كل حواجز اللغة والجنس شأنه في ذلك شأن الموسيقى والرقص والتصوير والفنون التي تقول كلمتها عن طريق آخر غير طريق الكلمة المنطوقة والمحددة بلغة معينة ، وقد فهم تشابلن هذا بذكااته ولبقته في أفلامه الصامتة ، وحتى في أفلامه الناطقة مثل «أضواء المسرح» و«أضواء المدينة» كانت اللقطات الصامتة والحركات الكوميديّة هي الشيء المتبقي في أذهان الجمهور ، أما الحوار فلا يمكن أن يظل في الذاكرة بنفس الثبات والوضوح .

وإن كان الرقص قد ارتبط في اليونان وروما القديمة بالرقص والمرح والتهريج، فإنه تحول إلى فن جاد ودراسي بمعنى الكلمة في دول الشرق الأقصى الكبرى : الهند والصين واليابان . فقد تحولت الحركة الصامتة التي يقوم بها الممثل الهندي القديم إلى لغة قائمة بذاتها لها دلالتها التي اصطلاح عليها كل من يؤدي الحركات المقصودة والمعينة تماماً كما أرادها المؤلف أو المخرج ، ولا فالجمهور لن يفهمه وسيضيع المعنى من خلال هذا التشويش والتشويه ، فالممثل ليس حراً في ارتجال ما يراه مناسباً للتعبير لأن هناك كدورات تضع الحركة داخل إطار معين سواء من جهة التوقيت أو المدى المكاني ، ولذلك اشترط على كل ممثلي البانتوميم إجادة الرقص أولاً حتى يمنحوا أجسامهم المرونة الكافية التي تمكنهم من التعبير في يسر وسهولة لأن فارق بوصات قليلة في حركة اليد مثلاً قد تغير المعنى المقصود تماماً . وقد اتقن الصينيون واليابانيون هنالك فن لدرجة أنهم سجلوا لغته برسم الحركات المقصودة لكل عضلات الجسم حتى يتقيد بها الممثلون ويلفت حركات الوجه ١٧٢ حركة لكل ملامحه و ٤٢٧ حركة لكل من اليدين و ١٧٦ حركة لكل من الساقين والقدمين و ٢٩ حركة للجذع والعجز والبطن ، وكل حركة لها معنى معين خاص بها ، ولا يقتصر عدد الحركات على هذا بل إنه يتعداه إلى عدد لا يحصى إذا ما أخذنا حاصل الضرب بين هذه الحركات مجتمعة لأن الوجه يغير مع اليدين والساقين والقدمين والجذع والعجز والبطن في آن واحد ، حتى حركات السكون التام لبعض الأعضاء لها معنى مرتبط بمعنى الأعضاء المتحركة وهكذا إلى ما لا نهاية ، وقد أغرم أباطرة الصين واليابان بهذا الفن ودرسوا حركاته وكان ينذر أن يمر أسبوع دون

أن تقدم عروض البانتوميم في البلاط ، وقد أغرم بدراسته أيضا النبلاء والأشراف والأمراء والمتنفذين المتحدثون ، أما الشعب عامة فلم يكن يعياً بهذا التقيد في فهم معاني الحركات. وكان يفهم ما يحلو له أن يفهمه ، والعجيب أن فهمه كان مقاربا جداً لفهم الذين تعمقوا دراسة هذه الحركات .

وكانت هناك سمة مشتركة في المضمون الدرامي الذي يريد مسرح البانتوميم توصيله إلى الجمهور. سواء كان هذا المسرح في اليونان أو روما أو الهند أو الصين أو اليابان، وهي مساح انتشرت في وقت واحد تقريبا في القرون الثلاثة السابقة للميلاد ، ويبدو أنه كانت هناك صلة بين هذه المسارح بالرغم من بعد المسافات الشاسعة ، ولكن هذه الصلة لم تثبت بعد علميا ، ولعل الصلة الوحيدة البارزة هي صلة المعاصرة وحدها . وكانت هذه السمة المشتركة في المضمون الدرامي أن كلها استقتت من الأساطير الكلاسيكية والشعبية المنتشرة في كل منها . ولذلك كان البانتوميم الكلاسيكي لا يعيل إلى التهريج والفكاهة بل تثبت عليه عناصر الجدية والمأساوية والشاعرية. وقد علق الناقد الروماني لوسيان على هذا بقوله .. إن ممثلي البانتوميم لم يكونوا يهتمون عن ممثلي التراجيديا فيما عدا أن ممثلي البانتوميم كانوا أكثر طلاقة وأصالة ومهارة في التعبير عن التغيرات اللانهائية التي يتضمنها النص. أما ممثلو التراجيديا فكانوا يفتعلون الخطابة الرنانة ذات الجرس العالي لمجزمهم عن التأثير بالحركة المجردة. وبمرور الوقت ارتبطت الموسيقى والأغاني بمن البانتوميم الذي أصبح يعيل إلى إثارة الحواس كلها بعد أن كان يركز على حاسة البصر فقط . وأصبحت غراميات الآلهة من أمثال أدونيس وهينوس وديانا ومارس وهرقل وزيوس ودافني وخلقى مجالا خصبا لاقتباس نصوص البانتوميم . ويقال إن الراقصة الرومانية القديمة هيليو جابلوس عندما قامت بدور هينوس قد جعلت الجمال يتحرك ويتجسد أمام جمهور النظارة . وقد بلغ البانتوميم درجة كبيرة من الشعبية في الإمبراطورية الرومانية لدرجة أنه أصبح الفن المسرحي الوحيد المعروض في القرن الأخير من عمر الإمبراطورية .

وقد أصيب البانتوميم بانتكاسة شديدة في العصور الوسطى، وكاد يختفي من جميع مسارح أوروبا لولا اهتمامه الباطني الذي بدأ في إيطاليا وارتبط بالتسلية الكوميديا التي تبلورت فيما بعد في الكوميديا ديلارتي وكان بطلها دائما مهرجا

خفيف الظل وسريع البديهة وعميق البصيرة ، بمعنى أصبح كان يصور شخصية ابن البلد الذكي اللعاج . ومن إيطاليا عاد البانتوميم إلى الانتشار في أوروبا لدرجة أن شكسبير قدم فصلا كاملا من التمثيل الصامت في مسرحية «هاملت» . ولكن المسارح الراسخة من أمثال الكوميدي فرانسيز في باريس والجلوب في لندن اقتصرت عروضها على المسرح الناطق مما دفع بعض المخرجين إلى إنشاء المسارح الخاصة بهم لتقديم عروضهم التي امتزجت بالموسيقى والرقص ، وكان أشهر هذه المسارح مسرح المنوعات الذي أقامه جان جاسبار دييرو وابنه شارل في ليوليفار بباريس . وكان من أشهر عروضه مسرحية ، «البن الضال» التي قدمت عام ١٨٩٠ . ويعتبر البانتوميم الأساس الذي نهض عليه فن الباليه الفرنسي الحديث، والذي اقتبس مضامينه من أساطير الإغريق عن كيوييد وميديا وجاسون، وسار الباليه الروسي على نفس الطريق . وأصبح فن الباليه عموما هو فن البانتوميم الكلاسيكي في صورته الحديثة. وأصبح في إمكان مصمم الرقصات أن يعكس قصة سواء فكاهية أو معرّنة من خلال الحركة الصامتة . سواء حركة الراقص أو الراقصة على أفراد أو حركة المجموعة الراقصة على المسرح ككل. وبذلك أصبح الباليه هو المعقل الرسمي الوحيد المعترف به عالميا لفن البانتوميم في أيامنا هذه . وخاصة بعد أن غزا الصوت السينما وبذلك تهدمت آخر حصون البانتوميم القديمة. ولكنه ككل فن أصيل قادر على التكيف مع التطورات الجديدة والاستمرار في اتخاذ أشكال جديدة تناسب روح العصر وطبيعته .

وعلى الرغم من أن البانتوميم الإنجليزي قد أخذ أصوله عن إيطاليا وفرنما فإنه اتخذ طابعاً قومياً ارتبط بالمناسبات القومية والأعياد الوطنية التي تقام فيها المهرجانات والكرنفالات العامة . وفي القرن السادس عشر يحكى لنا الناقد الإنجليزي كولس كبير عن عرض تمثيلي صامت شاهده ، وكان مقتبسا من قصة مارس وفينوس ، ويظهر دهشته لأنه فهم كل شيء برغم أنه لم يسمع أية كلمة صادرة عن ممثلة المسرح . وفي مطلع القرن الثامن عشر أصبح فن البانتوميم نجومه المشهورون والمحبوبون من أمثال جين ريتشي الذي قدم عروضاً موسيقية مقتبسة من موضوعات كلاسيكية ولكنها معالجة بأسلوب مهرج البلاط . ولكن بمرور الوقت، أرسى البانتوميم الإنجليزي تقاليده وشخصياته المعروفة من أمثال هارلكوين وكولامبين وينظفون الخنادم الخبيث والعاشق الأبله . وكانت هذه

الشخصيات الثلاث محوراً لكل الأحداث المعقولة وغير المعقولة، وكان الجمهور يتتبع حيلها ومقالبها وشجاعتها ومغامراتها ومعاركاتها بشغف واضح بحيث كان الإقبال على مسرح البانتوميم في عطلة نهاية الأسبوع إقبالاً منقطع النظير .

وفي مطلع القرن الحاسي أفضل كبار رجال المسرح الإنجليزي على فن البانتوميم ، ففي عام ١٩١٢ أنتج ماكس زنهارت مسرحية بانتوميم ضخمة تحت عنوان «ساموران» وأعاد انتخرج الناقد أشلي ديوكس إنتاج مسرحية « الإين الضال» عام ١٩٤١ واستمر عرضها سنوات الحرب العالمية الثانية وكان الإقبال عليها ضخماً ورغم قنابل النازي التي كانت تدك لندن بصفة مستمرة في أغلب الأحيان . وكان الإقبال نفسه عليها في أمريكا في نفس الوقت مما يدل على أن فن البانتوميم فن أصيل وليس مجرد تقليعة للفكاهة وتضخيم الوقت . وهذا يذكرنا بتعليق فنان البانتوميم الفرنسي ديبيرو الذي يقول فيه : « إن البانتوميم فن يقول كل شيء دون أن يقول شيئاً عنى الإطلاق» .

★ ★ ★

## التصوير

التصوير من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان منذ بدء تسجيل تاريخ وجوده على هذه الأرض . والصور والرسوم التي سجلها الفنان البدائي على جدران الكهوف أنتجتها قبل أن يعرف كيفية إقامة مأوى لنفسه . ففي هذه الكهوف توجد رسوم مرسومة بالأصبع على الطين وتمثل بعض الحيوانات في بساطة وتجريد . وبعضها ملون باللون الأسود أو الأصفر أو الأحمر . كما توجد كهوف بشرية عملت بوضع اليد على الحائط بعد بغم اللون على اليد أو رسم خطوط حول اليد . وطبع اليد على الحوائط والجدران موجود عند الاستراليين الأصليين وأستراليا الحديثة وفي ريف مصر .

ولم يقتصر التصوير في العصر الحجري على هذه الصور البدائية بل تطور إلى ملاحظة التناسب والتفاصيل . كما استخدم التظليل استخداماً خاصاً مثلما نرى في صورة البشر الوحشي ، وصور الخيول المتوحشة ذات الأرجل القصيرة والمعرفة الغزيرة والشعر الطويل الخشن الذي يتدلى من البطن . وإذا كان الفنان لم يعبر عن العمق والحيز بطريقة خداع البصر ، فإنه استعمل المساحات استعمالاً ناجحاً على أساس تصوير السطح ذي البعدين دون أي عمق وهمي . وفي كهوف أسبانيا نجد صوراً تمثل الإنسان تمثيلاً طبيعياً - أما صور الصيد والحيوان فمن الواضح أنها كانت تقوم بوظيفة سحرية أو دينية أكثر منها وظيفية فنية ، وكان للفنان قدرة واضحة على تصوير الحركة والعتاة بالأجزاء المهمة وإهمال التفاصيل غير الضرورية بهدف إحداث تأثيرات محددة كما يفعل الفنان الحديث تماماً .

وتطور التصوير في العصر الحجري إلى الموضوعات التي تعبر عن فكرة معينة أو منظر للرهص أو الصيد أو القتال أو بعض المضامين الاجتماعية مثل جمع العسل من الأشجار . ونظراً لأن التعبير المباشر والبسيط عن المضمون كان الهدف

الأساس من الصورة ، فقد صرف الفنان النظر عن التفاصيل الدقيقة للوحدات المكونة للتشكيل . وفي مرحلة تالية أوضحت بعض الرسوم الفخارية استخدامه لبعض الوحدات الهندسية الزخرفية والعنصرية البسيطة .

أما التاريخ الفعلي والمحدد لفن التصوير فبيد في مصر . ومن الواضح أن إيمان المصري القديم بالحياة الأخرى الخالدة قد منح فن التصوير المصري خاصة والفن التشكيلي المصري عامة طابعهما المميز . فمن عصر ما قبل الأسرات وصلت إلينا نماذج كثيرة من الأواني الفخارية المزينة بالصور الملونة التي أثقت الضوء على معتقداتها الدينية وشاغلها التجاري . وبعد ذلك مع بداية عصر الأسرات أصبح المجال الرئيسي للمصور المصري هو الرسم على جدران المقابر والقصور ، ولذلك لم يتفصل عمله عن عمل المهندس والنحات ، وفي الدولة القديمة لم يكن التصوير فنًا مستقلًا بذاته بل كان تابعًا بصفة عامة للنحت البارز . أما في الدولة الوسطى فقد أصبح التصوير على الجدران فنًا مستقلًا إذ إن جدران المقابر المحفورة في الصخور الصلبة والخشنة كانت تستعصى على النحت ، ولذلك ترك الفنان الأرميل إلى الفرشاة بعد أن غطى الجدران الخشنة بطبقة من الجص رسم عليها الأشكال بخطوط بارزة مع استخدام مبرعات تفسيرية لضبط النسب وشغل الفراغ بالألوان المناسبة . وكانت الموضوعات الأثيرة تتمثل في منظر الصيد ، والولائم ، وتقديم القرابين والعمل في الحقل ، وبرك الماء ، والأسماك والطيور والنباتات المائية . وفي عهد توت عنخ آمون بدأ الفنان رسم الصور التوضيحية على الأثاث .

وإذا انتقلنا إلى الإغريق فسنجد أن التصوير نشأ موازيًا للنحت ، يتضح هذا في الصور المرسومة على الأواني التي قلدها الرومان . أما الصور الأصلية - سواء على الأواني أم الجدران - فلم تستطع الصمود للزمن كما فعلت الصور المصرية القديمة من قبل . وقد حاول المصريون الإغريق عمل تجارب في المنظور والظل والنور واللون . لكن الخط بالنسبة لمعظمهم ظل أفضل وسيلة للتعبير ، وهي التقاليد التي انتقلت بعد أن تغيرها تقريبًا إلى فن التصوير الروماني الذي واكب النحت في زخرفة المباني وصور الجدران الموجودة إلى الآن في مدينة بومبي . والتي رسمت بطريقة الفرسكو التي تستخدم الألوان المائية على مصيص رطب بحيث تمتزج بالسطح كيميائيًا . وكان التباين سميكًا جدًا وأمكن الاحتفاظ به رطبًا لمدة طويلة .

مما منح المصور وقتاً مناسباً لكي يتقن عمله ، وكانت الألوان براقعة مع استخدام الأحمر والأسود لتحديد مساحات الصور . كما كان الفنان الروماني يصور العمائر والأعمدة والتوافن وفي خلفيتها الحدائق كوسيلة للإيهام بالرحابة والانسجام المريح داخل المنزل أو القصر . وقد اهتم الفنان الروماني بالصور الشخصية التي رسمها داخل أطر مربعة أو مستديرة وسط الجدار ذي اللون الواحد، ويمثل صاحب المنزل. واهتم هذا الفنان أيضاً بالصور الدينية التي ترسم داخل المعابد .

وفي آسيا اشتهرت الهند والصين واليابان وقارس بأنواع مختلفة من التصوير التابع من البيئة ، ففي الهند تشكل التصوير طبقاً للعقائد الدينية، ومن أقدم النماذج الصور الموجودة في كهوف أجمانتا في ولاية حيدر أباد التي غطى الفنان الهندي جدرانها وأسقفها بالصور التي تشترب في أسلوبها من التميز، أو التصوير بالألوان الممزوجة ببياض البيض على طبقة رقيقة من الجص الناعم . وعليها رسم الفنان الأشخاص بالأحمر مع إضافة طبقة لونية - غالباً خضراء - مع إضافة الألوان الأخرى وتحديد الخطوط الخارجية بالبنى أو الأسود . وكانت أحجام الأشخاص كبيرة وتوحى بالسيطرة والسيادة ، وفي المناظر المزججة للطقوس الدينية كان الأشخاص أصغر في الحجم وعلى شكل مجموعات . مع إبراز تعبيرات الوجوه وأوضاع الأجسام وحركات الأيدي من خلال الاستخدام الواسع للخط واللون والضوء.

وفي الصين ارتبط التصوير بفن الخط والشعر ، وحتى الآن لم يفقد الخط الصيني صلته بالصور الاصطلاحية والمركبة . كما كان لضمون الشعر الصيني أثر في ربطه بالأشكال الخطية الجميلة . وقد استعمل المصور الصيني نفس خامات الكتابة الخطية هي الحبر الصيني والحبر أو الورق المخصوص، واحتاج استعمال الفرشاة إلى مهارة فائقة وإحساس عميق، سواء في الصور الجدارية أو الصور المعلقة على شكل ملفات أو اللوحات المحفوظة في البومات، وتميزت الصور الجدارية بالخاروف الضخمة التي توحى بالعظمة والبهاء، وهي تشبه إلى حد بعيد الصور الجدارية في الهند . ومن المعروف أن الفن الياباني تأثر كثيراً بالتصوير الصيني.

ومع بداية العصر المسيحي تجنب الفنانون تصوير الترمز والتديسين ، لكن القرون الأولى شهدت صوراً رمزية كمصورة الجماسة والسمة والسقينة والصياد

والرأى . وبعد اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية ، اقتبس الفنانون القادمون من الشرق صور آلهة الحب الوثنية متوجة بالأزهار والطهور وأشجار العنب، وبمرور الأيام وافقت الكنيسة الرومانية على تصوير السيد المسيح والرسول والقديسين ابتداء من القرن الخامس ، كما كثر التصوير بالجهر والفسيفساء داخل الكنائس.

أما في العصر الإسلامي فقد أقبل المسلمون على استعمال صور الحيوان في زخارفهم لأن الإسلام حرم تصوير الكائنات الأدمية . وقد استعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والغزال والأرانب والطيور الصغيرة بأنواعها . كما رسموها مع فروع نباتية تتدلى من متقارها ربطة حول رقبتها . ويلاحظ أنهم رسموا الحيوانات والطيور التي ألفوها في رحلاتهم للصيد ، كذلك رسموا حيوانات خرافية ومركبة مثل الفرس ذات الوجه الأدمي . وكان الفنانون المسلمون أول من ابتدع الفن الذي عرف بالأرابيسك الذي يعتمد على العناصر غير الأدمية والحيوانية . كما روعى في زخارف المساجد والمصاحف استبعاد الكائنات الحية ، مما زاد من أهمية الخطاطين والمذهبيين . وعندما حاول الفنانون المسلمون رسم الأشخاص اتبعوا أسلوباً خاصاً لم يتشيد بالطبيعة ولا بالنسب، بل وعرفوا أيضاً بالتصوير على الجدران في أيام الأمويين والعباسيين والفاطميين.

وفي العصور الوسطى لم يزدهر فن التصوير لأن الفنانين القوطيين ركزوا على العمارة والنحت . ولكن بحلول عصر النهضة ازدهر فن التصوير الذي كان من أول رواده الفنان الإيطالي جيوتو (١٢٦٦-١٣٣٧) الذي رسم لأول مرة أشخاصاً في حالة الحركة . واهتم بإبراز الانفعالات النفسية عن طريق إبراز انحناءة أو رفع القم أو اتجاه نظرة العينين، وركز على بناء الصورة بناءً معمارياً محكماً في مساحات وكتل وخطوط ذات علاقات جمالية محددة . ثم جاء مزانزو (١٤٠١-١٤٢٨) الذي عالج رسم الأشخاص مؤكداً صفاتهم الفردية في ثلاثة أبعاد كنتيجة لاستيعابه لاكتشافات عصر النهضة ، باستعمال المنظور العلمي والضوء . وبعده جاء بوتشيللي (١٤٤٤-١٥١٠) الذي انتقل بالتصوير من الموضوعات الدينية إلى تصوير كل معاني الحياة الواقعية . وكل ما جاء في الأساطير الإغريقية من جمال مبهج وشاعري .

وكانت قمة عصر النهضة في القرن السادس عشر . فقد تمثلت هذه القمة في ليوناردو دافنشي . ومايكل أنجلو ، ورفاييل ، ونيسيانو، وتينورتو وفيرونزي وغيرهم.



أما ليوناردو دافنشي (١٤٥٣-١٥١٩) فقد بلغ القمة في الفن والعلم في آن واحد، ومن أعظم أعماله صورة « العشاء الأخير » التي تستفيد تمامًا من العلاقة الجمالية بين الخطوط الرأسية والأفقية ، وصورة « الجيوكندا » التي ترتدي مسوح الغيوم والروح الشاعري . أما عبقرية مايكل أنجلو فلم تبرز في النحت فحسب بل تجلت في التصوير أيضا عندما أنجز صورته الجدارية العظيمة في كنيسة السميتين بالفاتيكان كما صمم قبة كنيسة القديس بطرس بروما . أما رافاييل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) فتمتاز أعماله بالتكوين المحكم والنبيل وبهاء الألوان وكمال الشكل الفني كما نجد في صورة « المندباء الجالسة » التي تتميز بالنقاء والرفقة والحنان مع التكوين الدائري المحكم وجمال العلاقات بين مساحاتها المختلفة .

وقد أنجبت البندقية أعظم المصورين الإيطاليين الذين اهتموا بالأشخاص وبالطبيعة في آن واحد . واعتقوا بالشكل اللوني والسطوح الفنية بالقيم للمسبة . فقد أعزم تيسيانو (١٤٧٧-١٥٧١) بالأساطير القديمة . كما رسم الصور الشخصية . أما فينتوتو وفيرونيزي فقد اشتهرا بتصوير الجماعات والحفلات في تكوين محكم وأشكال وألوان بالغة الروعة في الإتقان والوعي التشكيلي .

وبالطبع لم يقتصر عصر النهضة على فن التصوير الإيطالي ، بل امتد ليشمل ألمانيا ، والأراضي المنخفضة ، وإسبانيا ، وفرنسا ثم إنجلترا في مرحلة متأخرة قليلاً . ففي ألمانيا برز دورر (١٤٧١-١٥٢٨) الذي مارس الحفر في الخشب ، والتصوير الدقيق ذي الخيال الخصب ، كما برز هولبين (١٤٩٧-١٥٤٣) الذي قام بعمل كثير من الصور الشخصية لكثير من العظماء ، مثلما فعل في إنجلترا عندما صور مظاهر وشخصيات عصر هنري الثامن .

أما الأراضي المنخفضة أو الواطئة فقد أنجبت الأخوين الفلمنكيين هوبيرت فان أيك (١٣٧٠-١٤٣٦) وجان فان أيك (١٣٩٠-١٤٤١) اللذين ابتكرا استخدام الألوان الزيتية في التصوير ، وكان هوبيرت متأثراً بالموضوعات الدينية والروحية، أما جان فقد وضع فنه في خدمة واقع الحياة اليومية . كما أنجبت الأراضي الواطئة الفنانيين الهولنديين الرواد من أمثال روبنز وفان دايك وهالز ورمبرانت الذين جمعوا بين الصور الشخصية والمناظر الطبيعية . وكان روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) من القمم التي أجادت تصوير موضوعات شتى ، وعبر عن الطبيعة بأشكال في منتهى القوة

والإحكام مما يدل على تمكنه البالغ من أسرار فنه وصنعه . وقد قام بمهام فنية في أسبانيا وإنجلترا ، وكانت ناجحة في الجمع بين الفن والسياسة . أما فان دايك (١٥٩٩-١٦٥١) فقد تميزت صوره الشخصية بالتعبير الذي يجمع بين القوة والانطلاق والرشاقة واللفظ، كذلك امتازت صوره الدينية بجمال التكوين والدقة ، ومن أشهر إنجازاته صورة شارل الأول ملك إنجلترا . أما ومبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩) فكان رائدا كبيرا في استعمال الضوء استعمالا مبهرا كشف به عن القوانين الجمالية التي تحكم الظل والنور.

وهي أسبانيا نيق فلاسكويز (١٥٩٩-١٦٦٠) والجريكو اليوناني الأصل (١٥٤٨-١٦١٤) وجويا (١٧٤٦-١٨٢٨) . وقد اشتهر فلاسكويز بصوره التي رسمها فيلاط فيليب الرابع ، وكان من الرواد الذين استطاعوا تصوير جو نفسي خاص يشع من صوره ويتشبع به المشاهد . أما إلجريكو فقد عبر عن موضوعات دينية لكنه كان رائدا في توظيف التناسب لخدمة التعبير الفني بحيث استطاعت شخصياته لتوحى بنوع من السمو والرفعة . أما جويو فقد منح التصوير دقات من اندم الساخن والسحرية اللادغة التي انتقد بها حياة القصور بما فيها من خلاعة وتبذل ، ذلك لأن وعيه السياسي قد منعه جراءة لم تتوافر للفنانين الآخرين.

وهي فرنسا ظل التصوير مقصوراً على الموضوعات الدينية ، وصور الملوك والأمراء حتى القرن السابع عشر حين زاد الاهتمام بمظاهر الطبيعة ومكان جمالها على يدى كل من كلود (١٦٠٠-١٦٨٢) وبوسان (١٥٩٤-١٦٦٥) ومع ذلك كانت القيود الرسمية على المصورين تفرض عليهم موضوعات تقليدية باعتبار أن المناظر الطبيعية والحياة اليومية كانت تعتبر من الموضوعات التي لا تستحق اهتمام كبار مصوري الدولة . وبالرغم من هذه القيود اتجه المصور الفرنسي واتو (١٦٨٤-١٧٢١) إلى الطبيعة ينهل منها في أعماله، وذلك بعد أن رأى صور روبنز في قصر لوكسمبرج وأعجب بها إعجاباً شديداً أشعل موهبته الفريدة ، وأثار حساسيته الفنية وجبه للرشاقة والتكامل الجمالي.

أما في إنجلترا فقد بدأ التصوير الإنجليزي الصميم على يدى هوجارث (١٦٩٧-١٧٦٤) الذي برع في استخدام الألوان بأسلوب يخدم أغراضه في النقد الاجتماعي والتهكم على مظاهر الحياة الإنجليزية المعاصرة . ثم تلاه وينولدز

(١٧٩٢-١٧٩٣) وروماني (١٧٣٤-١٨٠٢) وغيرهما من المجموعة التي ظهرت في حوالي منتصف القرن الثامن عشر وتأثرت بصور روبنز وفان دايك وتيسيانو . كما انطلق بعض المصورين الإنجليز لتصوير الطبيعة ومحاولة سير أغوارها بأسلوب تحليلي دقيق مما يعد تمهيدا لبداية ظهور المدرسة الانطباعية . من هؤلاء المصورين كونستابل (١٧٧٦-١٨٣٧) وبيرنر (١٧٧٥-١٨٥١) . وكان إنتاج تيورن ضخما للغاية وخاصة في مجال تصوير مناظر البحر والسماء التي جسدها بحساسية فائقة تجلت في استخدامه للضوء في أوقات مختلفة من النهار .

وفي ظل الثورة الفرنسية التي امتد تأثيرها إلى أوروبا كلها . تغيرت مفاهيم التصوير التقليدي وانتقلت من بلاط الملوك والأمراء إلى خارجها حيث الناس والطبيعة والحياة اليومية العادية . وكان دافيد زعيم المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تميل إلى استخدام الخطوط الصارمة والألوان القاتمة للتعبير عن موضوعات خالية من الانفعالات الثقافية . وقد تبعه تلميذه أنجر لكن أعماله كانت أكثر رقة وحساسية بحيث يمكن اعتبارها تمهيدا للمدرسة الرومانسية التي بدأ أول إرهاباتها جيريكو حين حطم قواعد الفن الكلاسيكي ورسائنه في صورته عن كارثة السفينة ميوزا . وبذلك حدد ملامح المدرسة الرومانسية التي تميل إلى الموضوعات الميلودرامية والمبالغة في الحركات وإبراز العنف أو القسوة تحقيقاً للإثارة العنيفة داخل المشاهد . وعلى الرغم من أن الرومانسية بلغت قمتها في لوحات ديلاكروا النابضة بالحس والحركة والألوان المعبرة ، فإن ازدهار الرومانسية لم يستمر أكثر من الربع الأول من القرن التاسع عشر ، بعده دلت وجفت بنابيحها تماماً .

ثم ازدهرت المدرسة الواقعية على يد كل من دوميه وكورييه . وقد بدأ دوميه حياته في الصحافة رساماً للكاريكاتير الذي يعالج مشكلات المجتمع كالفقر والجهل والظلم والمرض ، ولتلك سخر من الأغنياء ومسئولي الحكومة المرتشين . وقد جسدت صوره كل هذه الممات من خلال التكوين المحكم وتوزيع الكتل وإيقاع الخطوط . أما كورييه فقد اعتبر تسجيل الواقع من أسمى أهداف فن التصوير بهدف مساعدة الناس على إدراك أبعاد هذا الواقع ، ومن هنا كانت بساطته في استخدام الخطوط والألوان حتى يصل مضمونه الاجتماعي بأسرع ما يمكن .

أما مونييه فقد انتقل بالتصوير من الواقعية إلى الانطباعية عندما أهمل الخط واعتنى بالمساحات اللونية لتسجيل الإحساس البصري الخاطف للضوء في لحظة معينة . وقد أكدت المدرسة الانطباعية النظريات العلمية الحديثة في تحليل الضوء ، فاستفادت منها في توظيف الألوان المتضادة بحيث تتجاوز وتحديث انطباعات لم يجريها أحد من قبل ، كما أجالت الانطباعية الألوان المركبة إلى عواملها الأولى بوضع لمسات متلاصقة من كلاً اللونين للحصول على اللون المركب بدون افتعال يدركه المشاهد ، وشارك مونييه في ازدهار الانطباعية كل من سيزان وريينوار وديجا وتورتريك.

أما المدرسة الوحشية في التصوير فكانت كمعظم مدارس التصوير الحديث انقلاباً ضد الكلاسيكية . ولذلك تميزت بإطلاق الألوان إلى كل الأفاق غير المتوقعة بحيث حطت محل التجسيم الكلاسيكي . كما ركزت على التوفيق بين الألوان المتناقضة مع تحريف الأشكال وإعادة صياغتها . وقد مهد لهذه المدرسة فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) الذي تفتن في استخدام ضربات الفرشاة لإحداث الانطلاق والتنوع والعمق، ومع تركيزه على اللون الأصفر أو الكرمي الذي يرمز به إلى الضوء والحب وشتى الانفعالات الجياشة ، كما شاركه جوجان الذي عمد إلى اتحاد الطبيعة والفكرة مع المبالغة في تصوير أشكال الطبيعة وإعادة صياغتها من جديد .

ثم جاء ماتيس ومعه فلانمك وديران متأثرين بفان جوخ وجوجان وعرضوا أعمالهم في صالون باريس ١٩٠٤، وقد أطلق أحد النقاد على القاعة التي عرضت فيها أعمالهم « قفص الوحوش » ، وتحولت هذه التسمية الساخرة إلى اسم للحركة كلها . وقد حدد زعيمها ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) اتجاهاتها في رفض « المنظور » وإهمال التخطيط الذي يساند اللون باعتباره الحاكم بأمره في الصورة . ويجب ألا تحده حدود أو خطوط.

أما المدرسة النقابية فقد اتخذت اتجاهها علمياً على يد سورى وزملائه . فهم يحللون ويفلسفون فن التصوير ، ويخرجون بمعادلات أدت بهم إلى تفتيت الألوان نقلاً صغيرة ، تلتقى في تجمعات تثير لدى المشاهد إحساساً بذبذبة الضوء وتكسره . ولهذا عرفوا باسم المصورين « المنقطعين » «بوانتيس» ولم يعش سورى، رائد

هذه المدرسة ، طويلاً ، ولكن ما تركه من آثار وما حققه بول سنيك ولوس في ذلك النهج جعل لهذه المدرسة دوراً ثورياً كبيراً في أوائل هذا القرن .

أما التعبيرية فمدرسة ألمانية، وإن بدأها البلجيكي جيمس أنصور، والنرويجي إدوارد مانش. ويمتثلها كيرخنر وفولده وهوفر إلى جانب التمسوي أوسكار كوكوشكا. والروسي دي جافلنسكي . نشأت على تعاليم الانطباعيين ولكنها اعتمدت على الرمزية. مؤمنة بالقوة التعبيرية اللون . وتلاحظ هذه الرمزية للألوان في عناوين صورههم : « الفارس الأزرق » لكاندنسكي الذي طور رمزية اللون إلى التصوير المجرد وخاصة عندما صادق بول كليه في عام ١٩١١ وكونا مع جافلنسكي جماعة «الأربعة الزرق» الذين يعدون آباء التجريد. فقد سعوا للتعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة والذي لا ينطوي على أية صلة بالواقع.

وقد انقسمت التجريدية إلى اتجاهين : الأول يسمى التعبيرية التجريدية ورائدها الروسي كاندنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤) ، والثاني يسمى التجريدية الهندسية ورائدها الهولندي موندريان . ويهدف كاندنسكي إلى الارتقاء بالتصوير (إلى مستوى الموسيقى مهماً الأشكال الطبيعية إلى البحث وراء القيم المجردة التي اعتبرها أكثر قدرة على التعبير عن الحقائق النفسية والانفعالية . أما موندريان فقد تزعم جماعة من الفنانين الذين تحمسوا للشكل الهندسي النقي وبخاصة المستطيل كأساس للتصميم . ومن الفنانين الذين تأثروا بهذا الاتجاه الفرنسي أوزنمان. أما في إنجلترا فيعتبر بن نيكلسون من أبرز الفنانين التجريديين فيها.

أما التكعيبية فلم تمد الصورة عندها نقلاً عن الطبيعة ، وإنما هي خلق عالم جديد . خارج من بنات إحساس الفنان ، وتلعب فيه الأجسام المكعبة والأسطوانية والمخروطية دوراً أساسياً . وقد بدأ هذا النهج جورج براك سنة ١٩٠٨ ، وقال عنه الناقد فوكسيل : « براك يحفر الشكل ، ويرجع كل شيء في الكائنات الحية والجمادات إلى أشكال هندسية ، إلى مكعبات صغيرة » . وبذلك التكعيبية همتها في السنوات ١٩١١-١٩١٢ . ولكن الحرب العالمية الأولى خرفت أبناء هذه المدرسة : براك وفرنان ليحيه وجوان جري، وجاء بابلويكاسو لينضم إليهم وليبرز نجمه إلى درجة اعتبار الناس التكعيبية وقد تجسدت في فنان بعينه.

وقد استقر بيكاسو في باريس لأول مرة عام ١٩٠٠ وبدأ حقبة ، الزرقاء ، ثم انتقل سنة ١٩٠٤ إلى الحقبة « الوردية » ، بعدها انجذب إلى الفن البدائي للزنوج ، وتحول إلى التكعيبية من ١٩١١ حتى ١٩١٤ . ومنها إلى السيريالية وما بعدها . وكانت السيريالية قد ظهرت ملامحها منذ ١٩١٤ نتيجة لأبحاث فرويد في العقل الباطن . وقد اتبع السيرياليون طريقتين في التصوير : الأولى تعتمد على التجسيم الواقعي ، والثانية تشبه الأسلوب التكعيبى المسطح ذا البعدين . وكان الفنان الإيطالي كيركيو قد استحدث تكويكات مثيرة تضار من مع قوانين الطبيعة كالظل المتجه إلى مصدر الضوء مثلا . أما الأسباني سلفادور دالى فقد ابتكر ما أسماه بالهلوسة الناقدة التي تستخدم رموز الأحلام لترتفع بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي لكن مع التجسيم الطبيعي لها . وهو نفس الأسلوب الذي إتبعه السيريالي الألماني ماكس إيرنست أحد زعماء الدادية والروسي مارك شاجال والفرنسي ماسون والأمباني ميرو .

وبصفة عامة فإن التجريد هو المتحكم في التيارات المعاصرة ، وهو فن لا يمكن أن يفهم مجرداً ، إنما يجب علينا أن نتابع مدارس التصوير التي ذكرناها لنذكر مصدر الابتعاد عما يسمى « صورة » بالمفهوم التقليدي ، وأن نعرف أن التجريديين ينحون إلى تحويل الألوان والخطوط والأحجام إلى نوع من الموسيقى التي تراها العين ولا تسمعها الأذن . وهم يمثلون شيئاً لا نهاية لها ، فهم سيرياليون ، وتكميديون . وداديون ، وأورفيوسيون ، وموسيقيون ، ومستقبلون ... إلخ . وهذا أكبر دليل على أن فن التصوير قادر على احتواء كل ابتكارات العقل الإنساني في مجال الأشكال الفنية ، وذلك ابتداء من عبور أهل الكهف وانتهاء بأخر مدارس التصوير في الربع الأخير من القرن العشرين .

★ ★ ★

## الجاز

انتشرت موسيقى الجاز في النصف الثاني من القرن العشرين انتشاراً لم يسبق له مثيل من قبل بالنسبة لأي نوع آخر من الموسيقى سواء كان كلاسيكياً أم شعبياً ، فالموسيقى الكلاسيكية مثلاً لم تغفل إلى ثمرة الناس في معظم أرجاء العالم مثلما فعل الجاز برغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على نشأتها ، ونفس الوضع بالنسبة للموسيقى الشعبية المحلية التي يختص بها كل بلد أو إقليم ، فقد ظلت حاصرة على حدود هذا البلد أو البلدان المجاورة والقريبة له . أما موسيقى الجاز فتعد ظاهرة فريدة من نوعها في عالم الموسيقى . لأنها اجتاحت العالم كله في فترة لا تزيد عن نصف قرن دون أن تقف في طريقها أية حواجز ثقافية أو جغرافية أو حضارية أو عقائدية أو فكرية ... إلخ . وقد تقابل موسيقى الجاز بالهجوم من بعض النقاد والمثقفين والأجيال القديمة على أساس أنها ضجيج أكثر منها فن ، ولكنها مع ذلك تظل ظاهرة عالمية جديدة بالتشامل والدراسة لأنها لا يمكن تجاهلها بهذه البساطة . وهذا الفصل ليس دفاعاً عن موسيقى الجاز أو هجوماً عليها ، وإنما مجرد تحليل لنشأتها وأسلوبها والمعامل التفسيرية الكامنة وراء انتشارها حتى في البلاد التي كان من غير المتوقع أن تجد فيها رواجاً من أمثال البلاد الشرقية التي تأثرت في ذوقها الموسيقي بالمقامات والإيقاعات التركية من أيام الإمبراطورية العثمانية . وهي إيقاعات تختلف في جوهرها وأسلوبها ومضمونها وشكلها عن إيقاعات الجاز ، ومع ذلك وجد الجاز طريقته إلى هذه البلاد أيضاً . ومصر من البلاد التي أصبح من المعتاد فيها الاستماع إلى فرق الجاز المختلفة وهي تعزف في الفنادق والأندية اليلية والحفلات المختلفة ، وهي فرق تلقى نجاحاً كبيراً وخاصة من أجيال الشباب والمراهقين .

لقد عجز النقاد حتى الآن عن الوصول إلى تحديد مفهوم موسيقى الجاز . فهي بطبيعتها ضد أي تحديد قد يحاوله أي هاموس ، لأنها تبدو لأول وهلة زاخرة

بالفوضى والمصراع والاضطراب والتوتر البعيد عن الهارمونية والأنغام المنسجمة. ويعزفها عازفون يبدون وكأن بهم مسا من الشيطان أو نوبة من الهذيان أو لسة من الحمى . ومع كل هذه الفوضى فإنه يمكن التفريق بين الجيد والسيء من التأليف والعزف . وفي الواقع أن أي محفل للجاز لابد أن يدرس العزف في ضوء التأليف والعزف لأنه لا يمكن الفصل بين التأليف والعزف بينما لا نجد هذا في الموسيقى الكلاسيكية . فقد ألف بيتهوفن سيمفونياته التي تختلف جودة عزفها من أوركسترا إلى آخر ، دون أن تؤثر جودة العزف أو رداثة في الثبوت الموسيقية التي كتبها بيتهوفن . ولكن الحال يختلف في موسيقى الجاز التي يلعب فيها الارتجال دوراً كبيراً . فعازف الجاز يتمتع بحرية أكبر من عازف الأوركسترا الكلاسيكي لأن له مطلق الحرية في إضافة ما يحلو له من أنغام ولسات على شرط ألا يخرج عن الإطار العام للقطعة المعزوفة . وهنا تبدو خطوة دور العازف لأنه يشارك المؤلف في التأليف ، ولذا لم يستطع تنهم روح القطعة فسوف يحلها إلى نشاز يصيبك بالأذان وتتحوّل الفرقة المعزوفة إلى ورشة مليئة بالآلات المزججة ذات الضجيج المرتفع ، وصعوبة عزف الجاز تكمن في تكوينه الذي يعتمد على عنصر المفاجأة وعدم الانتقال التدريجي بين النغمات الصاخبة والألحان الخافتة . وإذا لم يتحكم العازف في عنصر المفاجأة والانتقال السليم تحول الجاز إلى أي شيء آخر لا يمت إلى الموسيقى بصلة . وهذا الانتقال السليم ليس محددًا في النونة الموسيقية كما هو الحال في الموسيقى الكلاسيكية . ولكنه يعتمد على الإحساس الفردي للعازف بالإيقاع . وقد يؤثر فارق ثانية أو أقل من الزمن في إفساد الجملة الموسيقية . ومن هنا كانت ضرورة التعرّين اليومي حتى لا يفقد جسمه المرونة والحساسية للأنغام والإيقاعات ، لأن المسألة ليست تعويد الأذن فقط أو الأنامل ولكنها تتطلب التحكم في الجسم كله الذي لابد من تحوله إلى جزء من الآلة الموسيقية نفسها ، والعجيب أنه بالرغم من التغيرات والتنويعات التي تطرأ على الجاز وتختلف من فرقة إلى فرقة إلا أن جهره واحد بدليل أن المستمع يتعرف عليه بمجرد الاستماع إلى الإيقاعات الأولى ولا يخلط بينه وبين الأشكال الموسيقية الأخرى .

وهناك خصائص ثلاث تمنع الجاز شخصيته الموسيقية المميزة . الأولى : الميلودي . والثانية : انهارموني . والثالثة : الإيقاع . والميلودي هو القتابع الزمني للأنغام والألحان المكوّنة للمقطوعة ، والهارموني هو التوافق والتآلف الفوري بين هذه



الأنغام، والإيقاع هو المقياس الحسابي لنفس الأنغام . فإذا كان الميلودي هو الوحدة اللحنية الصغيرة ، فالهارموني هو الشريان الذي يربط بين هذه الوحدات ويعملها الحياة . وهذه الحياة لا تمنع اعتباطا ولكنها تتدفق طبقاً لمقياس حسابي دقيق اسمه الإيقاع . وهذه المقاييس المعقدة تتحول عند العازف الماهر إلى قاعدة ثابتة وراسخة للانطلاق منها وتشكيل قطعته الموسيقية . أما العازف الرديء فيحس بهذه المقاييس وقد تحولت إلى قيود تحد من انطلاقته، وبالتالي يلجأ إلى تكسيها بوعي أو بغير وعي . ولذلك قال لويس أرمسترونج - ملك الجاز النجى الأمريكى - إن مصيبة الجاز أنه يجمع بين الحرية والارتجال وبين القيد والمقياس الحسابي في نفس الوقت . وعلى العازف أن يوفق بين هذين التقيضين وإلا صار في عداد الآلاف الذين يتصورون أنهم يعزفون الجاز بينما يحدثون ضجيجا لا أكثر ولا أقل . ونظراً للطبيعة المتناقضة للجاز فإن النقاد والموسيقين عجزوا عن إيجاد مفهوم محدد له ، وإذا حاولنا تتبع تعريفات ملوك الجاز له لزد الأمر غموضاً علينا ، فمثلاً نجد وينجى مانون يقول عن الجاز : إنها تلك الموسيقى التي تجعلنا نشعر بالإيقاع وهو يلهمنا بينما سرعته لم تتغير ، بينما يقول جون هاموند : إن الجاز هو موسيقى الارتجال الذي لا يمت إلى الارتجال بصلة ، ولكن حين كروبا يعرف الجاز بأنه الحرية المطلقة في تنابع الألحان في حدود الإيقاع . ولعل تعريف مورتون كان أكثرها بساطة ووضوحاً عندما يقول : إن الجاز هو الذي يمنح الحرية للمستمع ويطلق لعواطفه وخياله العنان بحيث تتحول دقات قلبه إلى صورة فورية لإيقاع المزوجة . وبذلك يشعر أنه هو الذي يقوم بالعزف والاستمتاع به ، فهو لا يستمع إلى المزوجة بأذنه ولكنه يسمعها بقلبه . ويعد تعريف جلين ميلر علمياً إلى حد كبير عندما يقول إن الجاز لا يمكن الحديث عنه نظرياً بقدر الإحساس به عملياً، فهو إثارة للشعور تغلب إلى وحدة الإحساس بالنسبة لجميع المستمعين الذين يتحولون بدورهم إلى كتلة حية نابضة بالحياة والانطلاق. ويتحدث فرانكى فروبا عن الجاز من الناحية الميكولوجية فيقول : إنه التفريخ الصحي لشحنة العاطف والإرهاق المصبي الذي تنوء به النفس البشرية في حياتها اليومية بحيث تصبح أكثر قوة واستعداداً لمواجهة أيامها القادمة ، بينما يعتبر لويس أرمسترونج الجاز الموسيقى المثالية الوحيدة التي تحدد المسار الصحيح والطبيعي للأنغام، وهناك تعريف لطريف لتشيك ويب يحاول أن يربط ما بين الجاز والسياسة فيقول إنه لو أحب كل الناس موسيقى الجاز لما

قامت الحروب والمشاكل والأزمات لأن الإنسان يفرغ طاقة القتال والصراع والمشاحنات في استماعه إلى الجاز ويعدها يصير إنساناً أكثر انزائاً وهدوءاً ولا تعرف البغضاء طريقاً إلى قلبه . ولعل تضارب هذه التعريفات المتنوعة للجاز بين لنا مدى إيهام هذا الفن وغموضه . وخير دليل على هذا هو تعريف أوزي نيلسون الذي يقول إن الجاز هو شيء ما يسرى داخل شخص ما ويحدث داخله تأثيراً ما .

وأيضاً فإن كلمة جاز غير معروفة الأصل ، ولكن الأمريكيين يقولون إنها تطوير لاسم أول عازف جاز أمريكي اشتهر في أواخر القرن التاسع عشر وكان يدعى تشارلز، وكانوا يدللونه باسم « تشاز » ثم تطورت إلى « جاز » ويحاول الفرنسيون أن يترجموا كلمة « جاز » إلى الضل الفرنسي "Jazz" الذي يعني «يتجهج ويتشهى» ولكنها كلها افتراضات وتخمينات تفتقر إلى البرهان العلمي والإثبات التاريخي . ولكن الأهم من هذا وذلك معرفة نشأة موسيقى الجاز وكيف تطورت ووصلت إلى هذا الشكل الذي نعرفها به الآن . والاعتقاد الشائع هو أن الجاز نشأ في غرب أفريقيا ثم انتقل إلى أمريكا مع السفن التي كانت تشحن بالعبيد المصيرين إلى القارة الجديدة للعمل في الوظائف الشاقة والأعمال الخطيرة تحت الأرض والمناجم أو فوقها في المزارع الشاسعة أو في الجبال والصحارى بحثاً عن الذهب ، ولكن هذا التعميم ليس علمياً لأن المواطنين الأفريقيين لم يكونوا المهاجرين الوحيدين إلى القارة الجديدة بل كان هناك الإنجليز والفرنسيون والإيطاليون والهولنديون والأسيان والبرتغاليون والاسكتلنديون والصينيون ... إلخ . هؤلاء البيض كانت لهم السيطرة والسلاح والسطوة ولم يكن من المعقول أن يتأثروا كل هذا التأثير بالزنج الذين لم يكن لهم أي كيان في المجتمع بسبب الظلم والمبودية الواقعة على عاتقهم ، ولكن الواقع أن موسيقى الزنج القادمة من أفريقيا أثرت بدون شك في التراث الموسيقى الأمريكي عند استعمار القارة الجديدة كما يقول هيرسكوفيتس في كتابه «أسطورة الماضي الزنجي » لأن نوعها وأسلوبها كانا يختلفان عن الموسيقى الفولكلورية المحلية القادمة من أوروبا، وبالتالي كان تأثيرها أقوى لإيقاعاتها الواضحة القوية، أما موسيقى المهاجرين الأوروبيين فكانت تتشابه إلى حد كبير بسبب وحدة المزاج التي تمثلت في الموسيقى الكلاسيكية التي سادت أوروبا أثناء مرحلة الهجرة، ولذلك نجد الزنج - منذ فجر استعمار القارة - وقد برعوا في

عزف موسيقى الجاز واستمروا في هذه الأستاذية حتى أيامنا هذه ، والمالم كله يعرف أساطين الغناء والعزف الزوج من أمثال لويس أرمسترونج وراي تشارلز ونات كنج كول وسلمى ديفيز وشيرلى بامى ودوروثى داندريدج وجيمس براون وديوك إلنجتون وغيرهم . وقد حاول الكثيرون من البيض من أمثال فرانك سيناترا وبيج كروسبي ودين سارتن مزاحمة الزوج في هذا الميدان، وأحرزوا بالفعل نجاحا ضخما وشهرة عريضة ولكن الميطرة ما زالت معقودة للزوج.

وقد حاولت بريطانيا مزاحمة أمريكا في ميدان الجاز عندما بدأ الخنافس الأربعة شق طريقهم إلى المجد والشهرة في أوائل السبعينيات واستطاعوا السيطرة بدون منازع على مزاج الأجيال الجديدة من الشباب في جميع أنحاء العالم، وتحولوا إلى أسطورة تروى على كل لسان، وأصبحت كل أسطوانة يطعمونها بمشاة قتيلة متفجرة يهتز لها الشباب والمراهقون، وانتقلوا من نجاح إلى نجاح والزوج صابرون كما دنتهم في انتظار فرقة البالون الذي ظل يمثل بغازات صناعية وغريبة على موسيقى الجاز الأصيلة ، فعلا حدثت الفرقة في أوائل السبعينيات عندما انفصل الخنافس عن بعضهم البعض بحجة أنهم تشاجروا بسبب زواجاتهم وأصبح الوئام مستحيلا فيما بينهم ، ولكن لا يمثل أن تكون الزوجات سببا في انهيار هذا المجد الباهر في أيام معدودة، فالواقع أن الخنافس دخلوا طريقا مسدودا بعد أن انتهت الألحان المجنونة التي كانت تطن في أذانهم والتي أضرغوا فيها شعنة القلق والتوتر التي كانت تنهب نفوس الشباب الذين ولدوا في غضون الحرب العالمية الثانية وعاشوا الحرب الباردة بكل توترها وتهديدها ، ولما انتهت الشحنة وبدأ العالم يعرف معنى التعايش السلمى حتى بين القوى الكبيرة عاد الشباب إلى تذوق الموسيقى الهادئة والخفيفة لدرجة أن بعض سيمفونيات بيتهوفن وموزار قد تحولت إلى مقطوعات خفيفة مفضلة لدى جمهور الشباب بعد توزيعها من جديد . بعد أن كانت الموسيقى الكلاسيكية تقابل بالاستنكار على أساس أنها موسيقى الآباء والأجداد التي أكل عليها الزمان وشرب . ويقول الناقد الموسيقى باري أولانوف، إن حمى الخنافس قد انتهت عندما استرد الشباب صحته النفسية لأن الخنافس حولوا الجاز من فن إلى حمى . والفن يبقى خالدا بينما الحمى لابد أن تنتهى عندما يسترد الجسم عافيته ، وإن كان بعض الشباب قد انحرف وشذ عن الحياة الصحيحة باندماجه في جماعات الهيبيز والخارجين عن النطاق الاجتماعي إلا أن الأغلبية

لا يمكن أن يحكم عليها بالانحراف فالظهور كثيراً ما يتدفع . حتى الخنافس أنفسهم اعترفوا أن دورهم انتهى وكانت آخر أضربة جماعية لهم بعنوان : « ليكن ما يكون » وعندما سألوا جون لينون أحد الخنافس عن هذه الأغنية الحزينة الهادئة البطيئة التي لا تمت إلى أسلوبهم التقليدي بصله ، قال : إننا ودعنا بها الأيام الجميلة التي لن تعود ، تلك الأيام التي قمنا فيها بزيارة إلى أمريكا .. معقل الجاز - استغرقت أياما ممدودة وعدنا منها بستة ملايين من الجنيهات ، وهذا اعتراف منه بعودة عرش الجاز إلى ملوكه الزنوج.

يقول الأديب الفرنسي أندريه جيد في كتابه ، رحلات في الكونجو ، وهي مذكراته التي كتبها عامي ١٩٢٧ . ١٩٢٨ عن رحلاته في قلب القارة الأفريقية . يقول إن الدقات والإيقاعات التي كان يرقص عليها الأهالي في ضوء القمر وسط الغابة بها نفس الأسلوب الموجود في الجاز الأمريكي الذي استمع إليه في رحلاته حول نهر الميسيسبي وفي الولايات الأمريكية من أمثال ولاية ميزوري ولويزيانا وأيضاً في شيكاغو ونيويورك ونيو أورليانز ، ولكن الناقد الأمريكي رودى بليش قال في كتابه «الأبواق الساطعة » يمارض أندريه جيد ويقول إنه قام باستفتاء بين مشاهير عازفي الجاز واكتشف أنهم لا يعرفون شيئاً عن إيقاعات الموسيقى الأفريقية . وواضح أن بليش يريد أن يفصل بين الجاز الذي يفخر به الأمريكيون وبين مولده الأصلي في أفريقيا . حتى لا يكون هناك ترابط أو عاطفة بين الأمريكيين والأفريقيين ، لأنه ليست العبرة في المعلومات التي يعرفها العازفون الأمريكيون عن الموسيقى الأفريقية ، ولكن العبرة في الأصل الذي انحدرت منه موسيقى الجاز وأصبحت بعد ذلك من التراث الذي يؤثر في الموسيقى المعاصرة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ولعل رأي باري ولانوف في كتابه « تاريخ الجاز في أمريكا » يؤكد فكرة أندريه جيد عندما يقول أنه من الصحيح أن الجاز الأمريكي - الذي أصبح فيما بعد عالمياً - قد انحدر من أفريقيا ولكنه اندمج مع موسيقى وأغاني المهاجرين الأوروبيين مثل البيرنتيلا الإيطالية ، والفلامنكو الأسباني ، والشارداس المجري ، والقوزاق الروسي ، وموسيقى الرقصات الأخرى مثل البولكا والجافوتا وغيرها من الرقصات الفولكلورية السائدة في ذلك الوقت .

ويختلف أسلوب أغاني الجاز عن الأسلوب المتبع في أنواع الموسيقى الأخرى التي تتطلب أصواتاً قوية وجميلة وتنقسم إلى ثلاثة أنواع بالنسبة للرجال : تينور ، وباريتون . وباص ، وثلاثة بالنسبة للنساء سوبرانو وميتز سوبرانو وألطور ، ويجب تدريب الأصوات على هذه الدرجات المحددة حتى تقوم بالأدوار المخصصة لها في الأوبرا أو الأوبريت أو المسرحية الغنائية. ولكن معنى الجاز لا يعبا بهذه التقسيمات المصطنعة ويقول إن الفن بكل انطلاقاته وعفويته من الصعب حصره داخل هذه البثود ، وأيضاً لا يشترط القوة أو الطلاقة في الصوت بقدر ما يشترط القدرة على التعبير عن معاني الأغنية التي يتغن بها سواء كان صوته مصنياً بهجة شديدة أو خشونة أو صلاية ... إلخ ، كما نجد في أول أوبرا كتبت بأسلوب الجاز وهي أوبرا «بورجى ويس» التي زارت مصر عام ١٩٥٢ ولأقت نجاحاً كبيراً . ومن الفنانين الزنوج ذوي الأصوات الخشنة والمبحوحة لويس أرمسترونج وجيمس براون وسامى ديفيز ، ولكن هذا لا يعنى أن كل أغاني الجاز من ذلك النوع الصاخب العالي الخشن، فهناك أنغام « البلوز » أو الجاز الحزين الهادئ الذي يصل في هدوئه إلى درجة أغاني المهد التي تغنى للأطفال قبل النوم ، وهذه الأغاني تمتاز بصديق الإحساس ورهافته ، وهي تعود للسنوات الأولى لاستعمار القارة الأمريكية حين لم يجد الزنوج منفذاً يتفسون فيه عن الظلم والاستعباد الواقعين على عاتقهم سوى هذه الأغاني التي تحكى قصة النفس البشرية المعذبة في كل مكان وزمان . وقد برع في هذا النوع الهادئ نات كنج كوك وبوب ماثياس وراى تشارلز وشيرلى بامى ، وهي أغان ينخفض فيها صوت الغنى لدرجة لا تكاد تسمع في بعض الأحيان .

وقد يظن الشباب من الأجيال الجديدة أنه لا توجد ثمة علاقة بين الجاز والموسيقى الكلاسيكية لأن الجاز هو لغة الحياة المتطورة المتدفقة بينما الموسيقى الكلاسيكية هي لغة الحياة التي تجمدت وتحتجرت بل وانتهت ، ولكنهم لا يعلمون أن الفن الحقيقي لا يمكن أن يتعجر . وأنهم لو عودوا آذانهم على الموسيقى الكلاسيكية لأدمنوها إذماناً يصعب الإقلاع عنه لأن الاستماع إلى الموسيقى ليس سوى عملية تعويد للجهاز العصبي للجسم من خلال الأذن على إيقاعات معينة وجمل موسيقية ذات أسلوب مميز . وبالتالي فإن الإنسان يستطيع تذوق أية أنغام في حالة التكرار والإصادة تماماً مثل الشخص الذي لا يستريح إلا على كرسي مزاز لأن جهازه العصبي تمود على هزات الكرسي ويدونها يشعر أنه غير مستريح . والموسيقى كلها

وحدة واحدة من الناحية الفنية إذ إن كلها خاضعة للنوتة الموسيقية ولكن استعمال كل ملحن لهذه اللغة يختلف عن أي ملحن آخر. وهناك موسيقى مشهور أثبت بجدارته أنه لا توجد هذه الفجوة المصطنعة بين موسيقى الجاز الأمريكي والموسيقى الكلاسيكية العالمية برغم أنه لم يكن أمريكياً، فقد رحل الموسيقار التشيكي أنطونين ديفورجاك إلى أمريكا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وعاش حول ضفاف المسيسيبي وعاش الزنوج ودرس أنغامهم ونجح في صيغها في قالب سيمفوني شكل منه خمس سيمفونيات مشهورة أطلق عليها عنوان ، العالم الجديد لأنها كانت اكتشافاً بالنسبة له . والآن تعزف معظم أوركسترات العالم هذه السيمفونيات ولا يستطيع أي مثقف أن يكتف منها على سبيل أنها موسيقى جاز لا تدخل في نطاق الكلاسيكية .

ويوضح الفيلسوف الإنجليزي جورج روبن كولنجوود عملية الاستماع إلى الموسيقى على أساس أنها عملية نفسية تسري داخل وجدان المستمع بحيث تكون في خياله صورة متكاملة مستمدة جزئياتها من ذكرياته وتجاربه الشخصية الذاتية . وتختلف هذه العملية من مستمع إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأن المسألة ليست مجرد أنغام والحن أو أصوات مجردة تصل إلى الأذن ولكنها عملية إثارة للمواضع الكامنة ثم تنظيها داخل المستمع ، ومن هنا كانت الراحة التي يشعر بها المستمع بعد الانتهاء من سماع مقطوعة جاز مثلاً ، لأنه يشعر أن كيانه الراكذ من الداخل قد بدا يتحرك وينشط مهما كانت الألحان صاخبة أو خشنة، ولكن إذا توقف دور المستمع على اعتبار المقطوعة مجرد ألحان فقد تحولت في أذنه إلى ضجيج وصياح وصراخ لا معنى له، وبالتالي يتحول الاستماع من متعة إلى عملية غير محتملة على الإطلاق ، وكما يقول لويس أرمسترونج إنك لكي تحب الجاز لابد أن تترك نفسك تتساق مع وهو خير من يفودك إلى الراحة النفسية ولكنك إذا اتخذت منه موقفاً بعقلك وتفكيرك الجامد فستجد حاجزاً في الحال بينك وبينه ، وخاصة أن الجاز هو موسيقى الانطلاق والارتجال والعفوية مثل الحياة تماماً ، وعندما انضم عازف الجاز المشهور ريد نيكولز إلى فرقة أرمسترونج سألته عن النوتة الموسيقية، حتى يمزق. بإتقان فصرخ فيه لويس أرمسترونج قائلاً : لا نوتة موسيقية لعازف الجاز سوى دقات قلبه وصداها، فمتدما يتبع دقات قلبه فسوف ترون الحانه في قلوب المستمعين ويصبح الجميع وحدة واحدة من التشوة والبهجة والانطلاق والحيوية .

★ ★ ★

## الخزف

الخزف من أقدم الفنون وأكثرها انتشاراً لتعدد أنواع الفخار والخزف طبقاً لخصائص الطين المستعمل ودرجة حررقه، ولكثرة مجالات استخدامه وتوظيفه هنياً وتفعيلاً . وإذا كان الخزف يجمع بين الفن والصناعة، فإن صنعتته لم تتغير على مر آلاف المنين ، وعلى الرغم من استخدامه للتكنولوجيا الحديثة في القرن العشرين فإن جرمه ظل كما هو إلى حد كبير . فما زال يمر بنفس المراحل الأربع : تجهيز الطين ، وعملية التشكيل ، وزخرفة العمل الفني ثم حررقه . ويمكن تشكيله على أية صورة وإن كان يعتمد بصفة عامة على شكل الأسطوانة والمكورة والبيضة والمخروط ، وهي الأشكال التي تتجمع لتكون العلاقات المختلفة بين العنق والجسم والحافة والقاعدة والمحيط . وهي أشكال تجريدية بعلبيتها وإن كانت قد أثبتت قدرتها على القيام ببعض الوظائف النفعية مثل تخزين الأشياء ، وحفظ الطعام والشراب ، وتبريد الماء ، وصناعة الشمعدان وأنية الطهى ومواقفه ... إلخ . وقد عثر في العصر الحجري المتأخر على أوان ولعب من الفخار الأحمر بعضها مزين برسوم للماء والمراكب وطيور الماء .

وكان المصريون القدماء كمعادنهم روادا في مجال الخزف . كما كانوا روادا في التصوير والعمارة والنحت . فمنذ الدولة القديمة بلغوا درجة رفيعة من الدقة في صناعة الأواني الفخارية ، واستمر التطور في إنتاجها حتى تحولت إلى نوع من التحف والتماثيل الصغيرة . وكان لهذه الأواني وظيفة دينية تتمثل في حفظها للطعام الذي يزود به الميت في مقبرته حتى إذا ما بعث فإنه يجد ما يقتات عليه في اللحظة نفسها . وقد روعي في تشكيل الأواني الخزفية أن تكون ممتشية مع طراز التابوت والمقبرة بصفة عامة : لأنها كانت تشكل جزءاً أساسياً منها .

وتمثل فن الخزف عند البابليين في البلاطات الخزفية التي عثر عليها في قمة برج أور ذي الطبقات المتعددة ، وهي البلاطات التي انتشر استخدامها في

خورسباد. وتراوح استعمالها بين المسطحات التي تقتصر على الأشكال الخالية من البروز، والبلاطات ذات الأشكال البارزة كما نجد في مدخل عشتروت الذي وصلت فيه صفوف الحيوانات البارزة المرسومة على بلاطات خزفية مزججة على البناء إلى ارتفاع ثلاثة عشر متراً فوق الأرض.

أما الإغريق فقد برعوا في فن الخزف سواء على المستوى التقني أو الجمالي. فقد استخدموا الأواني الفخارية في حفظ الزيت والعسل والدهن وغير ذلك من «خزين» البيت. ولذلك ازدهرت صناعة الفخار لدرجة أن حي صناع الفخار كان من أشهر أحياء أثينا. وغلب على الأواني في يادئ الأمر الشكل البسيط، والهيئة الخشنة، والزخرفة الهندسية التجريدية بطبيعتها، أما إذا زخرفت بأشكال تحاكي الطبيعة فإنها تميل إلى التجريد أيضاً. ولذلك كان الخزف شكلاً من أشكال الفن الهندسي في ذلك الوقت، وهو ما تجلى في مجموعات الأواني الضخمة التي عرفت باسم «الأمفورا» والتي اكتشفت في حي ديبليون في أثينا. وقد تميز هذا الإناء بصفة خاصة بشكل جذاب جميل. ويدين دقيقتين تجمعان بين الرقة والتناسب والزخرفة بالتنجيج البني على اللون الفاتح للطين، كما يجمع الإناء بين الزخارف الهندسية والأشكال الآدمية في رسوم ترمز إلى معان ودلالات معينة لكنها لا تخرج عن أسلوبها البدائي.

ويقول أبو صالح الألفي في كتابه «الموجز في تاريخ الفن العام»: إن عدد أشكال الفخار التي استعملها الإغريق للأواني قليل بشكل مدهش. وكل شكل من هذه الأشكال يحقق الغرض منه. ومن هذه الأواني: جرة الخزين، وكأس الشراب. وجرة الماء، وجرة مزج الخمس بالماء، وأبريق الخمر. وجرة الزيت أو الدهن. والرسوم التي وجدت على هذه الأواني كانت ذات فائدة تاريخية عظيمة، ذلك أن الفنان قدم من خلالها صورة للحياة الإغريقية اليومية. وقد ظهر تأثير الإغريق بالأمم الشرقية التي احتكوا بها كمصر وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس.

وقد اختفت الإطارات الهندسية والحيوانية أمام الاهتمام بالأجسام البشرية، ولأنك أنه لم يحدث أن استعملت الرسوم الآدمية على الخزف يمثل هذا النطاق الواسع. ويلاحظ أن أشكال هذه الأواني بقيت كما هي. ولكنها ازدادت رقة وجمالاً في النصب لأن مصوري هذه الأواني كانوا يعملون تحت تأثير مدرسة التصوير



المساندة وبخاصة في القرن الخامس قبل الميلاد . وهي الفترة التي زاد فيها الاهتمام بملء الفراغ بالأجسام البشرية على الرغم من صغر المساحة المخصصة للرسم . لكنه مع مرور الزمن تأخرت صناعة الخزف لأسباب لا يمكن تحديدها . وأوشكت على الاختفاء تماماً في القرن الرابع قبل الميلاد . ومن المحتمل أن يكون انكباب الإغريق على أعمال الذهب قد أدى إلى هذه النتيجة السلبية .

وكان الأتروسكيون الذين جاءوا من أسيا الصغرى وسيطروا على إيطاليا منذ القرن السادس قبل الميلاد . قد برعوا في تشكيل الصلصال وأعمال الخزف . وزخرفوا مبانهم الصنيرة ببلاطات من الطين المحروق الذي صنعوا منه أيضاً توابيت على هيئة أشكال آدمية مضطجعة كُوتت باللون تليق بالمناسية . مما يعتبر عملاً فريداً من أعمال الخزف العريقة التي تمتاز بالحيوية والقوة . وبالإضافة إلى استخدام الأتروسكيين للصلصال في تشكيل التوابيت والبلاطات المحروقة الملونة وخاصة بلاطات السقف التي تشبه الأضنة . استخدموا هذه الخامات في صنع التماثيل التي تذكرنا بالتماثيل الإغريقية المبكرة . وعندما ازدهرت مدينة روما وسيطرت على إيطاليا استخدم الرومان الصناع الأتروسكيين الذين أدخلوا فن الخزف ، لكنه لم يزهو لانصراف الرومان إلى فنون العمارة والنحت والتصوير .

وإذا كانت الهند قد مارست فن الخزف في صنع تماثيل للآلهة ، وأوان لمقوس المعابد ، فإن الصين اشتهرت بالخزف الرقيق والقاشاني الذي بلغ درجة رفيعة من البقعة والنعومة . وهو نفس الاتجاه الذي ازدهر في اليابان مع دخول العقيدة البوذية من الصين إلى اليابان عن طريق كوريا . وإن كانت الأواني اليابانية تعمل في الغالب إلى تمثيل الطبيعة وبعض التفاصيل الاصطناعية من خلال الرسوم التي وجدت عليها .

أما العقيدة الإسلامية فكانت لا تميل إلى الإسراف في الترف والبذخ وخاصة في العصر الإسلامي الأول . ومن هنا كان الزهد في استخدام أواني الذهب والفضة وغير ذلك من مظاهر الترف التي وجدت في الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية . لذلك ابتكر الفنان العربي الخزف ذا البريق المعدني، وهو في أصله من الصلصال المحروق ثم تم طلاؤه ببعض المواد التي تكسيه بريقاً معدنياً يجعله بديلاً صالحاً عن أواني الذهب والفضة . كذلك استخدم الصلصال المحروق المزجج في

بعض الأحيان - في صنع معراب المسجد ، مع تحليلته بزخارف دقيقة وألوان جميلة بحيث أحال الخامة الرخيصة إلى قيمة فنية رفيعة . وقد اشتهر العصر العباسي - فيما بعد - بالخزف ذي البريق المعدني الذي انتشر في العراق ومصر وسائر العالم الإسلامي لما امتاز به من جمال ورونق جعل الناس يفتخرون باقتنائه . كذلك ازدهرت هذه الصناعة في الطراز المغربي والأندلسي ، واشتهرت به مدن ملشيا وغرناطة وبلنسيا . واستخدمت في زخرفة الأواني الخزفية والحيوانات والطيور والأشكال الهندسية والكتابات المختلفة . ويشبه فن الخزف الأندلسي نظيره في الطراز المملوكي إلى حد كبير . أما الطراز الفاطمي فقد تبع أيضا في فن الخزف ذي البريق المعدني ، ويبدو أنه ابتكر لأول مرة في القسطنطينية رغم أن بعض المؤرخين ينسبونه في أول أمره إلى العراق ، وقد تعددت ألوان هذا الخزف كما تعددت موضوعاته الزخرفية عند الفاطميين . كذلك فإن أكثر ما امتاز به الطراز التركي النحيف الخزفية . وبلاطات القاشاني . وقد امتاز هذا الخزف برسوم الزهور والنباتات الطبيعية ، وكانت أشهر مراكز اسنك وكوتاهيه .

وعلى الرغم من أن فن الخزف لم يزدهر - كمادته - في عصر النهضة وما أعقبه من مراحل فنية انشغل فيها الناس بفنون التصوير والنحت والعمارة ، فإنه ظل محتفظاً بقيمته الفنية الفريدة وإن كانت على مستوى شخصي بالنسبة لكل فنان على حدة . ويبدو أن عدم ازدهاره يرجع إلى أن قيمته النفعية تراجعت إلى الخلف بعد اكتشاف مواد وخامات أخرى أكثر تحملاً ، ولذلك تغلب الناس - إلى حد ما - عن استخدام الأواني الفخارية . وبعد الثورة الصناعية والتقدم التكنولوجي فقدت هذه الأواني قيمتها العملية النفعية ، وأصبح فن الخزف مهدداً بالاندثار . لكنه مع مطلع القرن العشرين بدأ عصرًا جديدًا عندما اتجه إلى الفن الجميل بعد أن فقد مكانته الأثرية في الفن التطبيقي ، وأصبح فنًا ذو الخزف - على مستوى العالم كله - يهتمون بالقيمة التشكيلية المجردة للخزف ، فصنعوا منه لوحات جدارية وبماثيل تحريدية قد يعجز الحجر عن الوصول إلى قيمتها الفنية . كذلك عاد الجانب التطبيقي إلى الظهور في البلاطات الخزفية والقاشاني وغير ذلك من متطلبات الديكور الحديث . مما يوضح أن فن الخزف قادر على الوفاء باحتياجات الإنسان الفنية سواء كانت جمالية أو تطبيقية .

★ ★ ★

## الدراما الإذاعية

الدراما الإذاعية فن يعتمد في وصوله إلى جمهور المُتلقيين على الصوت ، سواء أكان صوتاً بشرياً أم لحناً موسيقياً أم أي نوع من المؤثرات الصوتية . ولذلك فهو فن صعب لأنه لا يتيح للمؤلف إمكانيات متعددة للتعبير ، وفي الوقت نفسه يفرض عليه توصيل العمل الدرامي بكل أبعاده إلى المُتلقيين . وهذا التحدي يشكل متعة للكاتب المتمكن من أصول الدراما الإذاعية في حين يمثل عقبة في سبيل الكاتب الذي يشعر دائماً بعجز الصوت عن التوصيل الكامل لما يريد من عمله الدرامي .

فهو متعة للكاتب المتمكن لأنه يتيح له إمكانيات لا تثنأى للدراما المسرحية أو السينمائية أو التلفزيونية التي تفيد المشاهد بعناصر الصورة المرئية أمامه والمحددة بالكادر الذي لا يمكن تجاوزه إطاره . أي أن عنصر الفرجة والمتابعة يغلب على عنصر التأمل والخيال . أما الدراما الإذاعية فتستخدم الصوت البشري والموسيقى والمؤثرات الصوتية كموامل لإثارة خيال المستمع الذي يشارك المؤلف في تخيل المناظر والمواقف والشخصيات المتتابة من واقع تجاربه وخبراته الشخصية . أي أنه يُصوّر الشخصيات مثلاً على نمط شخصيات مشابهة عرفها في حياته . وبالتالي تتحول الدراما الإذاعية عنده إلى نوع من التجربة الذاتية الحسية . أما في الدراما المسرحية أو السينمائية أو التلفزيونية فيتقيد المقترح بالشخصيات والمشاهد التي يشارك في تشكيلها المؤلف والمخرج والممثل ومهندسو المناظر والملابس والإضاءة . ونادراً ما تذكره بشخصيات أو مشاهد خبرها بنفسه ، وخاصة أن العين منهكة في المتابعة بالإضافة إلى الأذن التي تشكل الأداة أو الحاسة الوحيدة لتلقي الدراما الإذاعية والتي تتيح للخيال أن ينطلق إلى آفاق قد يعجز عنها أي إنتاج مسرحي أو سينمائي أو تلفزيوني .

وهذه ميزة فنية وإنتاجية تمتلكها الدراما الإذاعية التي لا تعد مكلفة كأنواع الدراما الأخرى . فالمؤلف يمكن أن ينطلق بالمستمع إلى أجوار الفضاء أو إلى أعماق

المحيطات أو إلى أية بقعة من بقاع الأرض من خلال تلميح سريع في الحوار بين الشخصيات بالإضافة إلى مؤثرات صوتية توحى بالجو المطلوب . ويكفى أن نذكر للتدليل على هذه الحقيقة ، الدراما الإذاعية الشهيرة التي كتبها وأخرجها أوريسون ويلز في عام ١٩٤٠ بعنوان نهاية العالم الآن ، وصور فيها اقتراب كوكب من الفضاء الخارجي من كوكب الأرض بحيث لم تعد هناك سوى ساعات معدودات لنقاء الحياة على الأرض . وكانت الدراما محبوبكة ومحكمة ومقنعة لدرجة أن الناس في نيويورك خرجوا لاهئين في الشوارع وباحثين عن المخابئين بمجرد الانتهاء من إذاعتها بالراديو .

في الدراما المسرحية والسينمائية والتلفزيونية لابد من تجسيد كل المشاهد والشخصيات بصورة مرئية ملموسة . وهذا التجسيد هو الذي يستهلك أكبر قدر ممكن من ميزانية الإنتاج ، إن لم يستهلكها كلها . أما إنتاج الدراما الإذاعية فيقتصر على أجور المؤلف أو المخرج والممثلين ومهندسي الصوت ، وتكلفة الاستوديو بأجهزته التي يجب أن تكون في منتهى الكفاءة حتى لا تؤثر على عملية التوصيل المقتنة إلى المستمع . هذا بالإضافة إلى اختيار الممثلين ذوي الأصوات المعبرة والموجبة بالشخصيات التي تؤديها . فالنجم السينمائي الواسع ذو الصوت الضعيف لا تشفع له وسامته وسحره في الدراما الإذاعية . بل إن هذا الصوت الضعيف كان الممبب في انتحار جون جليبرت نجم السينما الصامتة ومحبوب الجماهير في عصرها الذهبي ، وذلك عند عرض أول فيلم ناطق له . ففي أفلامه الصامتة كانت أدواره تسيل دموع المتفرجين وتطلق لأهانتهم وشجونهم العنان ، لكن أول فيلم ناطق له أثار ضحكائهم لدرجة القهقهة ، ليس لأنه كان فيلماً كوميدياً و لكن لأن صوته الضعيف ، المسرع أحدث مفارقة صارخة بين ما يؤديه وما يتعلق به . فما كان منه سوى أن انتحر بعد ليلة العرض الأولى حتى لا يشهد بعينه سقوطه من على عرش النجومية .

وهذا يدل على أن الأصوات البشرية لها إمكاناتها التعبيرية التي لا تحد . بل إن الصوت القوي المغبر بطبقاته العريضة والعميقة كان أحد أسباب تألق بعض نجوم السينما والتلفزيون لأنه أضاف أبعاداً جديدة إلى قدراتهم التعبيرية والأدائية . ولذلك كان الصوت أداة تعبيرية متكاملة استلذت أن تجعل من الدراما الإذاعية فناً له تقاليده وأصوله ورواده ونجومه .

ونظرا لغياب العناصر المراثية من الدراما الإذاعية ، فإنه يتحتم على المؤلف الإذاعي أن يقلل بقدر الإمكان من عدد الشخصيات التي يقدمها في عمله الدرامي حتى يسهل على المستمعين استيعابها وإدراك الفروق فيما بينها، وأبعاد الصراع التي تحويها ، وهذا يحتم عليه بالتالي تجنب استخدام الحبكة المعقدة التي تصب فيها أو تتيح منها رواهات جانبية متعددة للصراع ، وقد أدى هذا بدوره إلى انتشار التمثيليات الإذاعية القصيرة . لدرجة أن التمثيلية التي تداع في حدود نصف ساعة أصبحت النموذج الشائع في معظم محطات الراديو في العالم . كذلك فإن التمثيلية التي لا تتجاوز عشر دقائق أصبحت شائعة أيضا ، وخاصة في برامج المنوعات . أما التمثيليات التي تستمر لمدة ساعة فهي أقل شيوعا ، ونكاد تقتصر على البرامج الثقافية الموجهة للصفوة .

أما المسلسلات الإذاعية فتتراوح الحلقة فيها بين ربع ساعة ونصف ساعة على أكثر تقدير . ويحرص المؤلف فيها على وضوح خط الصراع الرئيسي في كل حلقاتها حتى لا يضل المستمع طريقه في متاهات التفاصيل الجانبية التي يمكن أن ترد فقط على سبيل تأكيد هذا الخط الرئيسي لا أن تضعي الاهتمام به . كذلك يحرص المؤلف على أن تشكل كل حلقة ما يشبه الوحدة المتبلورة التي تُعنها شخصية متميزة إلى حد ما ، وإن كان من الضروري أن تتحد هذه الوحدة في كل وحدات العمل الدرامي لتشكيل في النهاية صيغته الدرامية الكاملة .

ويمكن للسرد الذي يقوم به راو أن يلعب دوراً حيوياً في الدراما الإذاعية ، وقد أثبتت تجارب السرد بضمير المتكلم نجاحاً ملحوظاً بفضل ريادة أورسون ويلز وأرش أبولر وغيرهما في هذا المجال . ذلك أن هذا السرد يساعد المستمع منذ أول وهلة على الإمساك بالخبوط الرئيسية التي يتشكل منها نسج الدراما الإذاعية . فيوثق من علاقته به ومن ارتباطه بالعمل الدرامي ككل ، خاصة إذا كان صوت الراوي معبراً عن نوعية الأحداث الجارية ، ويلعب دوراً عضوياً سواء كشاهد عيان يؤكد مصداقية الشخصيات والمواقف أو كشخصية منقسمة في الصراع الذي تدور فيه كل الشخصيات الأخرى .

وقبل انتشار التلفزيون ، كانت للدراما الإذاعية شعبية جارفة بين معظم طبقات الشعب . ففي الولايات المتحدة الأمريكية مثلاً تعددت أنواع الدراما الإذاعية

مثل المسلسلات النهارية التي اشتهرت باسم «أوبرا الصابون» والتي تتنازع خصيصاً لربيات البيوت أو العجائز ، أو المحالين للمعاش ، وقد استعاز التلفزيون بعد ذلك نفس النمط في مسلسلاته النهارية مثل مسلسل «الجرى» والجيالات» الذي لاقى إقبالاً كبيراً عند عرضه في مصر . وعلى الرغم من أن هذا النوع من المسلسلات الإذاعية يلحق هجوماً حاداً من جبهة النقاد وصقوة المثقفين لأنه عبارة عن سلسلة لا تنتهي من الأحداث الملتفة والشخصيات المتحمة بدون مبرر . بالإضافة إلى خلوه من أية قيمة فكرية أو ثقافية رهيمة . فإنه لا يزال الدراما الإذاعية أو التلفزيونية المفضلة لدى الذين يسمعون لشغل أوقات فراغهم بطريقة أو بأخرى .

هناك أيضاً مسلسلات الأطفال التي تقابل بنفس الهجوم، وتتهم بنفس السطحية والتلفيق من كبار النقاد . ومع ذلك فإن شعبيتها بين الأطفال لا يمكن إنكارها . كذلك هناك المسلسلات البوليسية التي تمتد أساساً على عنصر التشويق، وذلك بإشراك المستمع ، بطريقة غير مباشرة ، في البحث عن سر الجريمة ومحاولة فك طلاسمه . هناك أيضاً الدراما الغنائية التي يشترك في إبداعها فنانين انتائيف الموسيقى والغناء الأوبرائي . وغالباً ما تكتب الأحداث الدرامية خصيصاً لإبراز البراعة الموسيقية والغنائية ... إلخ . مما يدل على أن الدراما الإذاعية شكل فني مرن قادر على استيعاب أشكال متعددة ومختلفة من الإبداع الفني .

ولعل الاختيار الحقيقي لحركة مؤلف الدراما الإذاعية يتمثل في قدرته على الإيحاء للمستمع بما يمكن أن يراه بمسيرته دون أن يشعره بأنه يعتمد فعله بهدف جذب انتباهه قسراً . فمثلاً عندما تشرع شخصية في الاعتداء بالضرب على شخصية أخرى . لا يفعل أن تعلن الشخصية المتعدية للمستمع عما تقوم به من فعل، فهناك حيل في الحوار الإذاعي من شأنها أن تمهد بطريقة طبيعية للغاية لموقف الضرب والتشاكيل بالأيدي ، بحيث يستشعره المستمع دون سرد أو تصريح مباشر . هذا بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية الكثيلة بخلق الجو العام الموحى بمثل هذا الموقف . وهي مؤثرات استقادت إلى حد كبير من كل الابتكارات الإلكترونية القادرة على إحداث كل الأصوات الطبيعية والآلية الصادرة عن مختلف المواقف بمحرد الضغط على أزرار اللوحة الموجودة أمام مهندس الصوت .

وبرغم انتشار الدراما التلفزيونية ورسوخ تقاليدها ، فإنها لا تزال تحمل بصمات الدراما الإذاعية التي سبقتها على الدرب، ذلك أن تكوين جمهور كل من التلفزيون والإذاعة يتشابه تشابها واضحا، فهذا الجمهور لا يجتمع في مكان واحد كجمهور المسرحية أو الفيلم السينمائي ، بل هو موزع على البيوت والأندية وغير ذلك من الأبنية التي تنتشر في كل البقاع ، وهو جمهور مختلف من حيث العدد ، بل إنه يمكن أن يقل إلى أن يصبح فردا واحداً . ومختلف أيضا من حيث الطبقات الاجتماعية والمستويات الاقتصادية والهول والرغبات والإحباطات والتطلعات .... إلخ.

وإذا كان من الممكن لجمهور الراديو أن ينصت إليه وهو يوليه جزءا من عقله فقط ، إذ يستطيع أن يحرر خطاباً أو يشتغل بالإبرة أو الكي أو القراءة أو القيام بشئون المنزل بصفة عامة ، فإن مشاهد التلفزيون يمكنه أن يفعل ذلك أيضا، خاصة إذا كان المسلسل التلفزيوني مثلاً بطيئاً ومثيراً للفتور والملل . ولعل معظم المؤلفين الإذاعيين أو التلفزيونيين يضعون هذه الحقيقة في اعتبارهم ، فيبحثون دائما عن الحيل أو التوابل التي من شأنها أن تجذب انتباه الجمهور باستمرار إلى أعمالهم الدرامية .

كذلك فإن برنامج التلفزيون كبرنامج الراديو يحتم تحديد الوقت الذي يستغرقه ومدى شأليته للإخراج في نطاق ميزانية محددة . كما أن طبيعته العامة لا بد أن تكون معروفة مقدما . وقد تبدو هذه الشروط قاسية بعض الشيء بالنسبة للكتاب القادمين من المسرح أو السينما ، فالمؤلف المسرحي لا يشغل نفسه بخصر الزمن مادام في الحدود المعقولة . وتستطيع مسرحيته أن تطول حسب مقتضيات الحبكة والبناء الدرامي . فهو لا يكتب في حدود فترة زمنية تحسب بالحقيقة الواحدة . أما المؤلف الإذاعي أو التلفزيوني فمقيد بفترة زمنية محددة مسبقاً ولا يمكن تجاوزها . كما أنه غير مسموح له أن يتشاحن عن شغلها حتى آخر لحظة فيها .

والمؤلف الخبير يمكن أن يضع في ذهنه تصوراً مسبقاً للشكل التقريبي الذي سيتخذ العمل الدرامي في النهاية ، وبالتالي يستطيع أن يقدم العدد المناسب من الشخصيات ، والمستويات المختلفة للصراع ... إلخ . ذلك أن حسه الدرامي الذي

اكتسبه من خبرات طويلة ومتعددة يمكنه من الإحساس بقوة الإطار الزمني المتاح على احتواء عناصر مضمونه الدرامي بكل تفاعلاتها المحتملة. فلا يتصور مضموناً لا يملك قوة دفع كافية لشغل هذا الإطار الزمني ، أو مضموناً يعمل في طياته قوة دفع من الكبر والنفخامة بحيث لابد أن تحصل مثل هذا الإطار .

وقد تقدم فن الجمع بين الصوت « الحي » والصوت المسجل في الراديو تقدماً كبيراً . فقد أصبح الكمبيوتر الآن قادراً على تسجيل وتخزين كل أنواع الأصوات التي يمكن إدماجها مع الحوار « الحي » في الدراما الإذاعية . فقد استطاع فن مزج الأصوات أن يحدث تأثيرات مبهرة أصوات أكثر إلى إحياءات الدراما الإذاعية وإمكاناتها التعبيرية. وهو نفس التقدم الذي أحرزته الدراما التلفزيونية ، وإن كان الكمبيوتر في هذه الحالة يقوم بتخزين الصوت والصورة معاً . ويضع هذه المادة الفنية تحت أمر المخرج في أية لحظة يطلبها .

وتتشابه الدراما الإذاعية والدراما التلفزيونية في أنهما تستهلكان في عرض واحد أو عدد ضئيل من العروض .

وهنما ننظر إلى الأعداد المهولة لحظات الراديو والتلفزيون التي تغطي كل أرجاء المعمورة الآن ، ندرك إلى أي مدى تتأزم عنده الأمور في البحث عن مضامين ومواد وأعمال يمكن أن تسد هذه الأفواه الفارغة التي لا تشبع أبداً، بحيث يستحيل ضمان جودة هذه المواد أو الأفكار المقدمة ، بل إن أزمة الدراما التلفزيونية تبدو أكثر حدة إذا وضعنا في اعتبارنا أنه في مقابل كل عشر أفكار تصلح للراديو تصلح فكرة واحدة للتلفزيون .

وبرغم التقدم التكنولوجي الذي أحرزته الدراما التلفزيونية ، فهي لا تزال عاجزة عن تحقيق الإمكانيات الخيالية التي تتمتع بها الدراما الإذاعية ، إذ إن اعتبارات الإنتاج وميزانيته المالية غالباً ما تقف عقبة في وجه هذه الطموحات الفنية. فالمؤلف الإذاعي مادام يبقى عدد شخصيات تمثياليته ضمن الإطار المعقول ، فإنه يستطيع أن يطلق العنان لخياله أو لقصته ليتجول حيث تشاء . فقد تعبر المحيطات إلى الهند والصين ثم تعود إلى مصر . ونعني في رحلتها إلى أمريكا دون أية مشقة على الإطلاق . وليس هناك حد لتعدد المناظر التي يستطيع المؤلف تصويرها وإحياءها بها . وتستطيع حركته أن تعضي بأقصى سرعة في الطرق أو في



الأنشاق المظلمة ، ويستطيع أبطال تمثيليته أن يملأوا بعضهم بعضاً فوق صخور ساحل شديد الانحدار أو على حافة ثالطعات السحاب ، وقد يستخدمون السفن أو الطائرات أو الغواصات أو سفن الفضاء أو أية مخترعات مستجدة . فالدراما الإذاعية تستطيع معالجة كل هذه المسامع دون نفقات إضافية، أما في الدراما التلفزيونية فيتميز على المؤلف أن يكون واقفاً عن المكان الذي تتحرك فيه أحداثه في حدود الميزانية المرسومة لها .

وفي الدراما الإذاعية يتصور المستمع الشخصيات طبقاً للغة أصواتهم وطريقة أدائهم وتلصقهم التي تدل على مركزهم الاجتماعي ولهجتهم الإقليمية ومفرداتهم التي يفضلون استخدامها في الحديث . أما تعبيرات وجوههم ، وحركة أيديهم ، وطريقتهم في الوقوف أو الجلوس أو السمر ، فإنها تبقى غامضة إلى حد ما . وليس لها في الواقع أهمية إلا بمقدار انعكاس ذلك على أصواتهم . أما المؤلف التلفزيوني فيجب عليه تحديد سمات شخصياته بالتفصيل . سواء أكانت سمات جسدية أم سمات نفسية . ولأنه مبدع هذه الشخصيات فهو المصدر الوحيد لكل معلومات عنها . يطلبها المخرج أو مهندس المناظر أو الممثلون أو عامل المكياج أو مصمم الملابس . فإذا كانت للشخصية لحية ، فأى نوع من اللحى لحيتها ؟ وإذا كانت تشوكا على عصا فأى نوع من العصي ؟ وهكذا يتحتم على المؤلف أن يجيب عن مثل هذه الأمثلة . صحيح أنه ليس مجبراً على تقديمه إجابات تفصيلية . لأن هذه التفصيلات من اختصاص الفنانين والفنيين القائمين على عملية الإنتاج والإخراج .. إلخ . لكن عليه أن يشير عليهم بالطريق التي سيسلكونها . فهو يحدد لهم الفترة التي تدور فيها أحداث التمثيلية - مثلاً - بأنها في أوائل القرن العشرين . إما للدلالة تاريخية أو درامية، وبذلك يقدم لهم الإطار الفني الذي يتحركون داخل حدوده .

وهناك فارق كبير بين الراديو والتلفزيون يتمثل في استخدام الراوي الذي يقوم بدور كآته الساحر الذي لا يكتفى بنقل الحركة عبر الزمان والمكان بل يمسور بصوته الجهورى أو الأجنس الغير المشاهد المتتابة . ويقدم الشخصيات الجديدة . بل ويمكن أن يشارك في الأحداث بصفته شاهد عيان . وغالباً ما يحل للمؤلف مشكلات تبدو عويصة لأول وهلة . وحتى في حالة التقاد أو المستمعين الذين قد يرون في الراوي دوراً مصطنعاً، فإنهم يحتملونه عندما يدركون أنه شر لابد منه .

أما في التلفزيون فليست هناك ذريعة لاستخدامه إذ يملك القائمون على العمل في الدراما التلفزيونية وسيلتين للتوصيل هما الصوت والصورة . وإذا لم يمكن ربط المشاهد وإعدادها بإحدى الوسيلتين فإنه يمكن ذلك بالوسيلة الأخرى، وإن كان يفضل عادة استخدام الصورة في الربط ، لأن التلفزيون في النهاية صورة كما أن الراديو صوت . وإذا اضطر المؤلف التلفزيوني إلى استخدام الراوي فلا بد أن يكون لديه أكثر من سبب قهري أجبره هنياً على ذلك . عندئذ يستطيع استخدام الراوي المختص الذي يسمع صوته ولا نراه كما يحدث في الراديو . لكن يظل دوره مهما كان متقناً ، مقطوع الصلة الحميمة والعضوية بطبيعة الدراما التلفزيونية .

وفي منطقة الشرق العربي كانت الإذاعة المصرية رائدة في مجال الدراما الإذاعية سواء أكانت تمثيلات أم سهرات أم مسلسلات . وقد برز في هذا المجال كتاب من أمثال يوسف عز الدين عيسى ، ومحمود إسماعيل ، ومحمد متولى ، وحسين العقاد ، ومحمد كامل حسن المحامي خاصة في الخمسينيات قبل دخول التلفزيون . وبرز معهم مخرجون كبار من أمثال محمد توفيق ويوسف الحطاب ومحمود السباع وإيهاب الأزهرى وغيرهم .

وعلى الرغم من بداية الإرسال التلفزيوني في ٢٣ يوليو ١٩٦٠ وانبهار الناس بهذا الواعد المجدى الجديد ، وانتشاره بين العامة قبل الخاصة . فإن الدراما الإذاعية لا تزال تقاوم هذا الطوفان حتى الآن . ولم تفقد إغراءها حتى بالنسبة للكتاب الذين لمعوا في المسلسلات التلفزيونية من أمثال صالح مرسى ووحيد حامد وأسامة أنور عكاشة وغيرهم . فهم من حين لآخر يحنون إلى الدراما الإذاعية التي كانت بمثابة المدرسة التي تخرجوا فيها . وهذا وعى عميق يدور الراديو في حياتنا ، إذ إن الاستماع إليه مثل الإنصات لصوت صديق حميم لا يسأم ولا يمل ولا يرهق من تقديم كل أنواع الثقافة والمعرفة والموسيقى، والدراما . فهو غذاء روحي وفكري ونفسي بالليل والنهار . ورهن إشارة كل أصبح تدبير مفتاحه .

★ ★ ★

## الدراما التلفزيونية

من المحتم على أى فنان عندما يتصدى للإبداع فى مجال معين أن يكون ملماً بكل تقنياته حتى يستطيع أن يصل إلى جمهوره على أفضل وجه، وهذا الإلمام أو الوعي شرط أساسى أيضاً فى الناقد الذى يباشر نقد الأعمال الفنية التى أبدعت فى هذا المجال حتى يكون نقده تحليلياً علمياً وموضوعياً بقدر الإمكان .

ففى مجال التلفزيون مثلاً ، يتجتم على الكاتب - وعلى الناقد إلى حد ما - أن يكون ملماً بتفاصيل العمل التلفزيونى ابتداء من القصة والسيناريو . وفن الديكور والملابس والإضاءة وأنواعها وخصائصها وطرق المزج فيها، والصوت وطبقاته وأبعاده ، وطبيعة العمل فى الاستوديو وتوزيع أخصاه ووظيفة عماله . وانتهاء بالقواعد العامة للأداء التمثيلى سواء على مستوى الحركة أو الصوت . وخاصة أن الفريق القائم على إنتاج العمل التلفزيونى مسئول مسئولية تضامنية عن الصورة النهائية التى يظهر بها على الشاشة . وبالتالي فهى مسئولية مشتركة منذ أن كان فكرة وحتى أصبح عملاً تلفزيونياً .

والأفكار العظيمة لا تكفى لإنتاج أفلام أو أعمال تلفزيونية عظيمة إذا لم يكن الفريق واعياً بأسسول الحرفة فى كل خطواتها وتفاصيلها ، إذ إن أى تعثر فى أية خطوة كفيل بتشويه الفكرة وإظهارها بمظهر السطحية والشفاهة مهما بدت عظيمة لأول وهلة، وهذه حقيقة تمثل مهمة خطيرة ملقاة على عاتق المؤلف التلفزيونى الذى يصنع فى القصة والسيناريو والحوار المسارات التى سنشقهها كل عناصر الإنتاج التلفزيونى من ديكور وملابس وإضاءة وصوت وإخراج وأداء تمثلى وإلقاء صوتى .. إلخ . فإذا كانت هذه المسارات واضحة ومتبلورة ومؤدية إلى أهدافها الفكرية والفنية، وصل العمل التلفزيونى إلى الشاشنة بالأسلوب الذى يتمناه جميع القائمين على إنتاجه .

لكن هذا لا يعنى أن المؤلف التلفزيونى يحدد كل كبيرة وصغيرة فى العمل التلفزيونى ، ذلك أن لكل فريق فى الإنتاج إبداعه الخاص والنابع من حرفياته الخاصة به . وبالتالي فإن كل خطوة فى الإنتاج هى إضافة إبداعية جديدة للنص المكتوب . فمثلا فى النص التلفزيونى لا يفترض فى المؤلف الاهتمام بتفصيل كل لقطة لأن هذا من عمل المخرج، ولكن يجب أن يكون مدركا للجميع وأن يتناغم مع المخرج فى الزاوية التى تتم منها معالجة المشهد حتى لا يحدث أى انقسام بين رؤية كل منهما له، إذ إنه كلما تذكر المؤلف أن عمله سوف يرى من خلال الكاميرات التى يمكن أن تصور من فوق وأن تتحرك إلى الأمام أو الخلف . أصبح متمكناً من اللغة التلفزيونية بحيث يتناغم ما هو معروض على الشاشة مع ما كتب أصلا على الورق. لكن من المعترف به أيضا أن المخرج لن يستخدم دائما اقتراحات المؤلف لأنه غالبا ما يكون أكثر منه دقة فى تقدير ما يذهنه، وقادراً على إبداع تأثير حديد قد لا يكون على نفس النحو الذى تصوره المؤلف .

ويشبه التلفزيون السينما فى أن الحركة لا تقتصر لفترة طويلة من الزمن على منظر واحد كما يحدث فى المسرحية . لكن إذا كانت الحركة فى الفيلم السينمائى حرة إلى حد كبير فإنها فى الفيلم التلفزيونى عادة ما تكون حركة نسبية إذ تقتصر على الانتقال من مشهد إلى مشهد أو من مشهد عن طريق قطع سينمائى إلى مشهد آخر . بالإضافة إلى أن عدد المشاهد محدود . وحتى فى حالة استخدام بعض الحيل مثل العرض الخلفى فإن الحركة لا تكون حرة تماماً . ولذلك يرمى التلفزيون للقيود التى يفرضها عاملاً الزمان والمكان فى حين تستطيع السينما التحايل عليها .

لكن هذا لا يمنع التلفزيون من الاستفادة من إمكانيات السينما فى استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصوت نفسه بطريقة إبداعية كما تفعل السينما فى التعليق على الصورة . وفى ربطها بعوقف عاطفى . وكذلك استخدام اللقطات المقربة والمتوسطة على وجه الخصوص . وتوظيفها طبقاً لمتطلبات السباق بالقطع والمزج . وإنهاء كل مشهد بقطع تدريجى . لكن الإكثار من استخدام هذه الأساليب السينمائية ليس مستحبا دائما فى التلفزيون الذى قد يفشل فى توظيفها بنفس الدقة المهددة فى السينما .

والفيلم السينمائي بطبيعته يملك حرية كبيرة في الحركة وهو غالباً ما يستغل هذه الحرية إلى أقصى درجة. أما البرنامج أو الفيلم التلفزيوني فالحركة فيه أقل . ولذلك يستعين بالمزيد من الحوار لتعويض هذا النقص. ومن هنا كان الفيلم التلفزيوني يقف في منتصف الطريق بين السينما والمسرح ، وكانت الموازنة بين الحركة والحوار من أهم العناصر الحرفية التي يجب أن يعيرها الكاتب التلفزيوني كل اهتمامه . فالتلفزيون يستخدم بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التي تستخدمها المسرحية ، كما أنه يستخدم حواراً أقل من حوار المسرحية. إذ إن كاميراته تستطيع أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد لتوصيل التعبير بدلاً من الكلمات التي يستخدمها المسرح في توصيله .

ولا يعبأ المسرح أن يعتمد على الحوار ، فهذه هي طبيعته . لكنها في الوقت نفسه معادلة صعبة أن يملأ المؤلف فراغ ساعتين أو ثلاث بالحوار الذي يحمل على أجنعة الأداء والتمثيل . ولذلك تزخر مسرحيات كثيرة بحوارات هي في حقيقة أمرها مجرد حشو يمكن أن ينقله الجمهور إلى حد معين ، أما إذا زاد على هذا الحد فلا بد أن يعير المشاهدون من استحيائهم بطريقة أو بأخرى . أما الفيلم التلفزيوني إذا لجأ إلى الحشو فإن المشاهد يشعر به على الفور ، وإذا أدى هذا الحشو إلى مله فإن أبسط إجراء يتخذ أنه يغير محطة الإرسال أو يقفل الجهاز تماماً. فالزمان والمكان في التلفزيون عنصران جويان لا يمكن التفريط فيهما بل يجب استغلالهما على أفضل وجه ممكن .

والحركة في إطار المشهد التلفزيوني كالحركة في المسرح . أي أنها مستمرة ضمن هذا الإطار . لكن هناك فارقاً كبيراً بينهما ويتجلى في الطول . فقد يستغرق المشهد المسرحي عشرين دقيقة أو أكثر . في حين لا يزيد المشهد التلفزيوني على خمس أو ست دقائق بصفة عامة فالحركة تنتقل من مشهد إلى آخر ، ولذلك يتحدد إيقاع العمل التلفزيوني بطول أو قصر هذه الانتقالات بحيث لا يشعر المشاهد أنه يتابع مسرحية غير مقبولة خارج نطاق المسرح . بل يشاهد عملاً يتطوى على سعة الحياة نفسها وتنوعها .

ومهما كانت المناظر المدة للتصوير في الاستوديو محدودة ، فإن الحركة تشق طريقها من منظر إلى منظر بطريقة متغيرة دائماً وبحيث لا تطول أكثر من اللازم

فى أى منظر منها . ولذلك يوجد مجال أكبر للحركة فى عدد محدود من المناظر مما قد يبدو فى الظاهر . ويستطيع المؤلف التليفزيونى المتمكن أن يستفيد من هذه الإمكانيات . فإذا كان طول الفيلم مثلاً ستين دقيقة فإن عدد مشاهدته يناهز خمسة وأربعين مشهداً أو أكثر ، بحيث لا يزيد طول المشهد على بضع دقائق قليلة ، بحيث تتراوح المشاهد بين الطول والقصر لضبط إيقاع الفيلم من خلال عنصر الربط بينها الذى يكتسب أهمية بالغة فى صياغة الشكل النهائى له .

ويستخدم القطع داخل المشهد الواحد لربط لقطة بلقطة . وإذا كان المؤلف لا يحتاج ، فى أغلب الأحوال ، إلى تجميع اللقطات تفصيلاً دقيقاً ، فإن القطع فى هذه الحالة يصبح من أهم اختصاصات المخرج الذى يوظفه فى ربط المشاهد التى تنساب فيها الحركة دون أى انقطاع زمنى . أما المخرج فيستخدم فى ربط المشاهد التى بينها انقطاع زمنى أو حين تكون العلاقة الزمنية فى السياق غير واضحة المعالم وقد يفقد المخرج بسرعات مختلفة ؛ ولهذا فإن وظيفته لا تقتصر على الربط بل تشمل تغيير سرعة إيقاع الحركة والإيحاء بحالة نفسية معينة . ولذلك فالمشهد لا يكون تاماً كاملاً بذاته إذا لم يؤد بقوة إلى المشهد الذى يليه .

هذا عن المشهد ، أما الفصل فهو مجموعة من المشاهد . وغالباً ما تزيد هذه المجموعة على مشهدين ، لكنها تقل عن عشرة . وهى تشمل مرحلة محددة من الحركة . وهى تشبه الفصل فى الرواية أو الحركة فى السينمائية . أى أن الفصل التليفزيونى كالفصل فى الرواية ، فيه وحدة ولابد أن ينتقل بالحركة خطوة إلى الأمام وهو يسمح للمؤلف بأن يقدمه وينمى أفكاره ويؤلف أفكاراً جديدة ، ويدفع الحركة إلى الانطلاق من عدة أماكن مختلفة وغير ذلك من الأدوات التى تنهض عليها الحبكة التليفزيونية .

فى هذه الحبكة لا توجد قصة وحيدة ذات عناصر معقدة ومتداخلة فى بعضها البعض كما هو الحال فى المسرحيات ، بل هناك عدة قصص تنمو وتتطور نحو فكرة مركزية ، بحيث يجب تقديم كل قصة من هذه القصص وتتميتها إلى حد ما قبل أن تتداخل فى غيرها وتتفاعل معها . هنا يقوم الفصل التليفزيونى بدوره لأن بدايته هى بداية الحركة كلها وبالتالي لابد أن يبدأ كل فصل بداية جديدة بحيث لا يبدأ فى نفس المنظر الذى انتهى فيه الفصل السابق . وهذا لا يعنى حجراً على

أسلوب الكاتب التلفزيوني هي صياغة نصه ، بل يساعد في تحديد بداية الفصل بحالته الخاصة المتميزة وبسرعته المقصودة المعينة بحيث لا يصبح مجرد امتداد للفصل السابق .

وبعد وضع الخطة الكاملة للنص التلفزيوني فإن من المحتمل أن تطرأ بعض المشكلات إذا لم يضع المؤلف في اعتباره نوع الحبكة التي يستطيع التلفزيون معالجتها والنوع الذي لا يستطيعه . فعليه منذ البداية أن يقسم الحركة إلى عدد من الخيوط، ينمو في وقت متزامن ويتداخل أكثر فأكثر حتى اكتمال الشكل النهائي . ويجب أن يكتب المشاهد بصفة عامة بحيث يمكن تغطيتها أغلب الوقت بكاميرتين . لكن من الصعب التعميم المطلق لأن هناك اعتبارات عملية تنشأ بأشكال تختلف باختلاف كل فيلم أو مسلسل أو تمثيلية أو برنامج : والمهم بالنسبة للمؤلف هو أن يدرك طبيعة التلفزيون وقيدوه التي يجب أن يراعيها حتى يتجنب أكبر قدر ممكن من المشكلات . أو يصبح قادراً على حلها إذا طرأت في أضيق الحدود .

ولعل أهم ما يساعد في بناء النص الجيد القابل للإخراج هو الملخص المفصل الذي قد يحتوي على بداية كل مشهد ونهايته ، والمنظر الذي يحدث فيه ، والشخصيات التي يحويها هذا المشهد : والمعنى الرئيسي للحركة فيه ، والخط الأساس للحوار ، والوسائل الفنية المطلوبة . وكيفية ربطه بالمشهد الذي يليه ، وأسلوب جميع المشاهد في فصول . وإذا ما تم اتباع الملخص على هذا الشكل فإن أخطائه سواء أكانت درامية أم فنية، من الممكن تجنبها وإصلاحها قبل كتابة النسخة النهائية للسيناريو ، مما يوفر كثيراً من الجهد والوقت .

وقد يبدو العمل يسيراً على الورق ، لكنه في الواقع شديد التعقيد . ولذلك يقول بادي تشايفسكي المؤلف التلفزيوني الأمريكي الشهير «إن التأليف التلفزيوني شكل من الدراما له خصوصيته الشديدة التي قد لا يدركها بالفضل أي واحد ممن يكتبون الآن لهذه الوسيلة . فهناك أسلوب خاص ، وتقنية خاصة . وصناعة خاصة . ويتجلى هذا التفرد أو الخصوصية في فشل المؤلفين المسرحيين اللامعين في دروداي وكتاب السيناريو السينمائي عندما تحولوا إلى الكتابة للتلفزيون» .

وبرغم كل هذه الصعاب فإن الأنواع الرئيسية للإنتاج التلفزيوني كالأفلام والتمثيليات والمسلسلات والبرامج التسجيلية و الإذاعات الخارجية وغيرها . أخذت

فى النمو والتطور والتقدم . فقد اقترى البرنامج التسجيلى من التمثيلية ، وكذلك البرنامج الإخبارى . وأصبح هناك ما يشبه السيناريو المصق للإذاعات الخارجية . كما استفادت التمثيليات من المواد الإخبارية والتسجيلية ... إلخ بحيث أصبحت الفائدة متبادلة بين مختلف الأشكال التليفزيونية . وخاصة فى مجال التركيز والإيجاز وتوصيل المعلومة أو الإثارة العاطفية كأنها مطلقاً رساى لاند أن تصيب الهدف .

وإذا كان المثل السائر يؤكد أن المشهد يجب أن يطول حتى يؤتى ثماره ويتم استيعابه فكراً وإحساساً ، فإنه لا يعنى الإطناب أو التكرار أو البطء أو الترهل . لأن التمثيليات فى واقع الأمر قد زادت سرعتها زيادة كبيرة عما دى قبل . وسادت المخرجين والنقاد والشاهدين الرغبة فى استبعاد كل ما هو خارج عن الموضوع أو غير مثمر سواء فى النص أم فى الحركة ، وتقليله بقدر الإمكان إذا لم يكن هناك بد من اللجوء إليه . فمن المفروض فنياً ودرامياً أن يتابع المتفرج مشهداً يجد فيه الناس يدخلون من الأبواب ويتصافحون ويتبادلون المسجائر ويجلسون على الكراسى ويثرثرون حولة حالة الملقى . فالتفرجون يتوقعون أن يجدوههم وقد بدأوا العمل الذى سيؤثر فى مجرى الأحداث ، فمن شأن هذا الاختصار والاسراع أن يقلل من الزمن المتيسر للمؤلف لتقديم شخصياته بطريقة كافية للتعرف عليها . ولكن يجب عليه أن يفعل ذلك بطريقة أو بأخرى لأنه مهما حدث فإنه يجب عدم تعطيل نمو الحبكة . ولذلك يقول تشايفسكى :

«لما كانت الدراما التليفزيونية لا تستطيع التوسع عرضاً فلا بد أن تتسع عمقاً فلا يكفى الركون إلى المباشرة والصديق السطحين ، بل لابد من النفاذ الواضح المثير إلى الأعماق الغائرة . ووجهة نظرى فى هذا الأمر بصرف النظر عن قيمتها هى أن التمثيلية التليفزيونية التى تستغرق تسعين دقيقة هى من أصعب الأشكال الدرامية . بل هى أصعبها على الإطلاق عندما يحاول المرء الإلمام بها . وربما لم يتم تحقيق أسلوب هذه الوسيلة وتقاليدها لأنه لم يتيسر بعد الوقت اللازم لذلك» .

وكثيراً ما لوحظ أن كبار مؤلفى التليفزيون من ذوى الفكر الناقب الناضج والمستوى الفنى الرفيع ، يقتصرون على تأليف تمثيلات لا تستغرق أكثر من ساعة أو ساعة ونصف ، فمن الواضح أن تسعين دقيقة من الإنتاج التليفزيونى الجيد كافية



لتجسيد مضمون يساوى ذلك الذى يحصل عليه المشاهد فى مسرحية من ثلاثة فصول . ولذلك يتحتم على المؤلف التليفزيونى أن يسرع إلى رسم شخصياته بسماتها الرئيسية الفعالية ، فى خطوط واضحة وعميقة فى الوقت نفسه ، مثله فى ذلك مثل الفنان التشكيلي البارز الذى يصل إلى أقصى طاقات التعبير الفنى فى لوحاته بأقل قدر من ضربات الفرشاة ، فالفرق بين الحديث فى الحياة اليومية ، والحديث فى التمثيلية ، هو أن الحديث فى الحياة اليومية ، لا يقول إلا القليل جدا معظم الوقت . وأحياناً لا يقول شيئاً على الإطلاق . فى حين يتحتم على حديث التمثيلية أن يقول الكثير فى أقل كلمات ممكنة . وفى معظم الأحيان لا يصل حديث الحياة اليومية إلى هدف محدود . أما حديث التمثيلية فلا بد أن يصل إلى هدف يساهم فى تطوير المواقف والشخصيات. ودفع الحكمة خطوات إلى الأمام . ولذلك يحرص المؤلف الجيد على أن تكون كل عبارة ، بل كل كلمة ، مهمة . شأن لم تكن كذلك . أى إذا لم تقم بوظيفة مفيدة مثل توضيح معالم الشخصيات ، أو تحديد الحكمة أو دفع الأحداث فى مسارها المنطقى والطبيعى ، فلا داعى لهذه العبارة أو الكلمة على الإطلاق .

ولابنى هنا أن كل العبارات والكلمات متساوية فى الأهمية والحيوية . لكن المقصود بهذا أن تحقق غرضاً ، كبير أم صغير ، وأن يكون وجودها مبرراً فى السياق بحيث إذا جربنا حذفها فإنها تحدث خللاً فيه . وخاصة أن هذه العبارات والكلمات مرفطة بسلوكيات مرتبة على الشاشة ، وقادرة على جعل الشخصيات متطورة ومتميزة ، وتختلف إحداها عن الأخرى . وهذا أمر طبيعى للغاية إذ إن فى حياتهم اليومية يختارون كلمات تميزهم ، وتمييزات مفضلة عندهم . لدرجة أنه يمكن القول بأنه لا يوجد اثنان من البشر ، يستعملان نفس الكلمات والتعبيرات بطريقة واحدة . وإذا اختلط على المشاهد أمر الشخصيات . وأخفق فى معرفة هوية كل منها. فإنه يمجز عن فهم كنه المازق أو الصراع الذى تخوضه . وبالتالي يفقد اهتمامه بما يدور على الشاشة . ومن حقه أن يتعلم لأنه جالس فى منزله الخاص وليس فى مسرح عام جاء إليه خصيصاً ، ويملك حرية الحركة فينهض إلى المطبخ لتناول وجبة خفيفة أو يذهب إلى التليفون لمحادثة عابرة ، أو يواصل شريرة انقطعت مع آخر أو آخرين .وكثيراً ما تقوم النساء بشغل التريكو أو رفو الثياب مع النظر إلى شاشة

التلفزيون من حين لآخر . ومن في الحقيقة يسمعون أكثر مما ينظرون . وليس من النادر قراءة الكتب أو تصفح المجلات أثناء مشاهدة التلفزيون . سواء بالنسبة للرجال أو النساء . وهناك عوامل ذهنية مشتتة يعانى منها العرض التلفزيونى ولا وجود لها فى السينما أو المسرح . إذ إن تشتت ذهن مشاهد التلفزيون يخضع لعوامل وإثارات لا يمكن حصرها .

من هنا كان على المؤلف التلفزيونى أن يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية كى يجعل المواقف واضحة والشخصيات متبلورة أمام المشاهد حتى يرتبط بها ويتابعها بشوق . وهذا الوضع ليس مهما للمشاهد بحسب ، بل إن أهميته تزداد بالنسبة للممثل الذى يؤدى الشخصية ، والمخرج الذى يوجهه بشأنها ، بدلالات تساعد على إجادته تصويرها . والمخرج لا يمكن أن يتلاعب بعالم شخصية مقنعة ومتبلورة وموجودة بطريقة فعالة .

لكن هذا الوضع لا يعنى التطويل الذى لا يكون مستحيا فى معظم الأحيان . فقد يكون هناك موقف درامى يحتم إتاحة الفرصة للشخصية كى تلتص خطبة طويلة بجاشة بالعاطفة ، لتحدث تأثيراً درامياً مبنياً . لكن أصول الصنعة تقتضى التقليل من هذه الفقرات الطويلة بقدر الإمكان . والأفضل تجنبها بصفة عامة ، خاصة إذا تأملنا السلبيات التى يمكن أن تؤدى إليها . فبالإضافة إلى الفتور أو الملل الذى قد يطرأ على المشاهد . فإن الممثل يقع تحت ضغط عصبي مملود أثناء التمثيل ، إذ يتحتم عليه أن يخضع صوته وجسمه لتحكم دقيق صارم وهو يواجه الكاميرات . فعليه أن يفكر فى أشياء كثيرة ، ويؤدى أشياء كثيرة فى الوقت نفسه . بل ويفكر فيما يقوله وكيف يقوله سواء بالنسبة لتعبيرات الوجه أو حركات الجسم التى تصاحب الكلمات والنبرات فى آن واحد . كما يتحتم عليه فوق هذا أن يفكر فيما يجب عليه قوله وفعله بعد ذلك ، لهذا كله يحتاج الممثل إلى تلك اللحظات التى يسكت خلالها فى حين يتكلم الممثلون الآخرون ، إنها لحظات ثمينة بالنسبة إليه ، يستعد فيها لما سياتى بعد ، لكنه يحرم منها عندما يلقي حديثاً طويلاً . والمؤلف بالطبع يكتب هذا الحديث الطويل دون أية معاناة من هذا النوع . ولو وضع كل هذه الاعتبارات فى ذهنه لما لجأ إلى كتابة مثل هذه الفقرات المطولة الكفيلة بإبطاء الإيقاع وإفساد الأثر العام للعمل التلفزيونى .

وإذا كان الحديث المبالغ في الطول يصيب المخرج بالفتور والملل ، فإنه يصيب الممثل والمخرج بالإرهاق . فهو يرهق الممثل قبل أن يبدأ ، وفي لقائه ، وأدائه ، مما قد يؤثر بالسلب على العمل كله . كذلك يرهق المخرج المثقل بطبيعة عمله . فما قد يبدو للمؤلف قطعة حوار مؤثرة ، حسنة السبك ، متينة النسيج ، هي عند المخرج شاشة تلفزيونية جامدة ساكنة ، أو منصبة تمثيل جامدة ، إذ إن على الشاشة أشخاصاً آخرين . لا يمكن تركهم واقفين حيث هم ، لا يفعلون شيئاً ، ولذلك يتحتم عليه أن يبتكر لهم بعض الحركات أو الإيماءات . لأن مشاهدي التلفزيون لا يقبلون على الحديث مهما كان بالماً في روعته بقدر إقبالهم على الفعل الدرامي الكفيل بإثارة المشاهد المنزلي المعرض لأي تشتيت من حوله ، إذ إنه يجب على المؤلف التلفزيوني أن يستخدم كل الحيل الممكنة ليشير اهتمام المشاهدين المنزليين ، ويصر على الاحتفاظ بهذا الاهتمام . فهم لم يذهبوا ثمناً لتذكرك كما يفعل جمهور السينما أو المسرح ، كذلك فإن الظلام والسكون في قاعة السينما أو المسرح ، يجبران النظارة على تركيز انتباههم على العرض . أما الجو المنزلي الغارق في الضوء فقد يشكل عامل تشتيت وإلهاء لا يقاوم .

من هنا كانت أهمية الحوار التشبيك القصير . بل إن لحظات الصمت في الحوار قد يكون لها تأثير أقوى من وقع الكلمات . وإن فترة صمت مفاجئة تسود جهاز التلفزيون الذي لا يكف عن الصخب والضجيج ، تجبر المشاهد على الانتفات إليه ولو ليعرف ما إذا كان هناك عطب قد أصابه . فالسيدة المشتغلة بالتريكو أو الرهو ، أو تصفح إحدى المجلات ، والتي تتابع الحوار الدرامي بالأذن فقط ، تضطر عندئذ إلى التوقف عن الرهو أو القراءة . وتظهر إلى الجهاز . والرجل الذي ذهب إلى المطبخ لتناول وجبة خفيفة ، يضطر عند فترة الصمت هذه ، إلى العودة مسرعاً . أي أن الحوار التلفزيوني يطبق مبدأ أنه إذا كان الكلام من قنصة فالسكوت من ذهب .

وإذا كان المسرح الجاد يخاطب جمهوراً ممتازاً منقياً ، وكذلك الرواية الجادة ، فإن التلفزيون وسيلة اتصال جماهيرية ، تخاطب جمهوراً واسعاً وعريضاً من الناس الذين يعدون بالملايين ، وتتعدد ميولهم واتجاهاتهم ورغباتهم وأفكارهم تعدداً يصعب حصره . فلا يوجد عمل يشاهده الملايين في وقت واحد سوى العمل التلفزيوني .

بل إن هذه الملايين لم تمتد مقصورة على منطقة محلية بعد أن انطلق الإرسال التلفزيوني في عصر الفضاء والأقمار الصناعية ليغطي كل أرجاء المعمورة ، مما أضاف مسئوليات جديدة وجسيمة على صائق الفريق القائم على إنتاج العمل التلفزيوني الذي دخلت فيه اعتبارات دولية لم تكن في الحسبان . فقد استفاد التلفزيون بالطفرة التكنولوجية المعاصرة استفادة تفوق بمراحل تلك التي حصلت عليها السينما والمسرح اللذان أصبحا يعتمدان شعبيتهما الأساسية عندما يصلان إلى الملايين عبر شاشة التلفزيون .

إن خطورة هذا الصندوق السحري الذي دخل كل بيت لا تحددها أية حدود . فهو قادر على صياغة عقل الإنسان . ونظرته إلى الحياة ، وسلوكه في المجتمع . وإمكانياته الإعلامية والفكرية والفنية والثقافية لا تتوقف ، بل إن الدراسات والتحليلات تكشف عن أفاق جديدة لها كل يوم . والأمة التي تسعى للحياة على مستوى العصر لابد أن تستفيد بإمكانات هذا الجهاز السحري في كل المجالات الممكنة .

★ ★ ★

## الديكور المسرحي

تتمثل الوظيفة الدرامية والفنية التي يقوم بها الديكور المسرحي في مساعدة المشاهد على تصور البيئة المادية التي ينبع منها الحدث الدرامي ، وذلك من خلال كل الموجودات المرئية والمسموعة على المنصة . وأحياناً تمتد لتشمل قاعة المتفرجين أيضاً . وهذه العناصر تنقسم بصفة عامة إلى أربعة أنواع : العنصر الأول يتمثل في الخلفية التشكيلية التي يمكن أن تكون بناءً ثابتاً ، أو تكويناً معمارياً ، أو منظراً مرسوماً ، أو ستاراً خلفياً مرسوماً . ويمكن تحريكه وتغييره طبقاً للنص الدرامي . والعنصر الثاني يتمثل في الكواليس أو الجوانب أو الأجنحة ، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة . مرسومة ومرتبطة للإبقاء بالعمق أو البعد الثالث أو عبارة عن تشكيلات معمارية مجزأة بأسلوب معين . والعنصر الثالث يشمل كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التي تشغل سطح المنصة مثل قطع الأثاث أو الصخور المصنعة أو المرسومة خصيصاً ، أو الأشجار ... إلخ . أما العنصر الرابع والأخير فهو مقدمة المنصة التي تبدو غالباً على شكل إطار مشيد أو مرسوم . ويفصل بين المنصة والجمهور . وقد اختلفت أهمية واستخدام هذه العناصر الأربعة عبر تاريخ المسرح الطويل . أما التاريخ التعلني للديكور المسرحي فلم يبدأ إلا مع عصر النهضة حين تحول إلى فن له رواده وأعلامه .

وقد اعتمد المسرح الإغريقي القديم في إقامة منصته على أساس معماري بحت . مع تطوير الحائط الخلفي بأبوابه الثلاثة ، واستخدام بعض المناظر المرسومة التي نبغ فيها -فيما بعد- فيثروفيوس في النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد . وبولاكس في القرن الثاني الميلادي . اللذان سجلا في كتاباتهما كل المعلومات التي وصلت إلينا عن المسرح القديم . فمنذ القرن الخامس قبل الميلاد شرع فنانون المسرحي في استخدام الجزئيات المرسومة والمطلية مثل الصخور ، والمناظر

المرسومة على ستائر الخيش. ولستأ متأكدين عما إذا كانت هذه المناظر توحى بالعمق أم أنها رسمت بأسلوب مسطح بدائي . لكن الإغريق استخدموا أيضاً نظاماً أكثر تعقيداً من هذا . تمثل في الستائر المرسومة والموضوعة وراء بعضهما البعض. بحيث تقسم المنصة إلى أجزاء تبدو تباعاً أمام المتفرج مع رفع ستارة وراء أخرى . أما التكوينات المثلثة الأضلاع والتي اتخذت شكل المنشور ، فقد ارتبطت بالخلفية المعمارية الثابتة ، ومن المحتمل أنها كانت يجوار الأبواب .

وقد وصف فيثروفيوس الديكورات المسرحية التقليدية التي ارتبطت بثلاثة أنماط من الدراما . فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم الذي يثير الرهبة في التراجيديا . والمعمار ذي الألوان المرححة في الكوميديا. أما في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية فكانت الديكورات الرعوية والريفية هي السائدة . لكن من المحتمل أن أوصاف فيثروفيوس تنطبق على المسرح الروماني الذي كان معاصراً له أكثر من انطباقها على المسرح الإغريقي القديم .

وتطور النصب الميكانيكي أو الآلي في المنصة بحيث برز أساساً في الإفريز المتحرك الذي يتراوح شكله بين نصف الدائرة والمربع . وكان يدفع عبر الباب الأوسط بعد أن توضع عليه الجزئيات والآثار الذي قد يمثل قاعة داخلية من قاعات القصر . أو عرشاً ، أو مذبحاً ، كما كانت هناك سلة معلقة عالياً مثل تلك التي جلس فيها سقراط وسط السحاب . والتي كانت الآلية تهبط منها على المسرح.

ولاشك أن المسرح الروماني قد استفاد كثيراً من إنجازات المسرح الإغريقي بل وأضاف إليها عندما استخدم المناظر المرسومة بأسلوب أكثر نصيحاً واكتمالاً . وتظهر الرسوم الجدارية التي تبقت لنا في مدينة بومبي أنهم عرفوا البعد الثالث الذي يوحى بالعمق داخل الصورة . ومن المحتمل أن هذه الديكورات لم تكن متصلة بالخلفية المعمارية الثابتة ، بل كانت تتحرك وتتغير بحرية .

لكن تطور الديكور المسرحي توقف في العصور الوسطى . فقد اقتصر الأمر على تقديم المسرحيات الدينية داخل الكنائس ، وفي البداية استخدمت جزئيات صغيرة تم ترتيبها أمام المذبح . مثل المهد تحت سقف من القش . وقير السيج . وبعد ذلك استخدمت منابر صغيرة مغطاة تحوى على الأشياء المتعددة المرتبطة

بالتخصص المقدسة . وكان البناء المعماري للكنيسة يصمم على أساس احتواء هذه المنابر الصغيرة التي كانت تحمل في تصميمها لوحات مرئية توحى بالمعنى الذي يمثله. أما المنبر الذي يشكل مدخل الجحيم فقد تفتن المعماريون في زخرفة إطاره بكل الجزئيات التي وردت عنه في الإنجيل .

وبحلول القرنين الرابع عشر والخامس عشر انتقلت المسرحية إلى الميدان الذي تقع فيه الكنيسة . أو إلى موقع السوق ، وأصبحت الديكورات أكثر ضخامة وتنوعا . وأصبحت المناظر المختلفة كيانات ضخمة تمثل الجنة ، والقدس، والجحيم .. إلخ . وقد تبارت الفرق الخاصة في إعداد جزئيات واقعية وستائر من الخيش الدهون بأسلوب بدائي وبصور تخلو من البليد الثالث. أما عن ميكانيكا المسرح المعقدة فقد تمثلت في الأدوات التي توهم بالطيران ، والنافورات، والحرائق التي تجسد الجحيم ، وغير ذلك من الحيل المسرحية التي أضافت الكثير إلى الجزئيات الواقعية والديكورات الملونة . وفي إنجلترا وضعت هذه الصناديق أو الأكشاك فوق عريشات وكانت تسير في شبه مراكب إلى أن تصل إلى المكان الذي تصلح خلفيته الطبيعية كي تضاف جمالاً وبهاء على العرض المسرحي .

وفي عصر النهضة نبع فن الديكور المسرحي من ثلاثة مصادر : المسرح الروماني عندما أعيد اكتشاف كوميديات بلاتين وفيرناس وسينكا . وكتابات فيثروفيوس التي اعتبرها فنانون عصر النهضة الأساس العلمي والتاريخي للديكور المسرحي منذ الإغريق ، وكان المصدر الثالث والأخير، الفنون المسرحية المستعدة مثل العروض الراقصة والفنائية ، ثم الباليه الذي ظهر في القرن الخامس عشر. وفوق المنصة أسندت الستائر بين الأعمدة لكي تقسمها إلى أجزاء منفصلة تصور بيئات مختلفة ، على شكل صف واحد أو شبه مئمن أو مربع . لكن مع مطلع القرن العاشر بعد إعادة اكتشاف كتابات فيثروفيوس التي وصفت بالتفصيل كل المسارح القديمة : أعيد بناء المسارح ، وإن لم يكن بالدقة نفسها، إلا أن المنصة كانت تجسد عمق البعد الثالث . اتضح هذا في خلفيات المسرحيات التي قدمت بطول القرن الخامس عشر . كما كانت هناك احتفالات ومهرجانات تقدم فيها المسرحيات الدينية والرمزية التي تحتاج إلى كثير من الزخارف . وفوق المنصة ووسط الأثاث والجزئيات الملونة كان الممثلون يتحركون بطلهم الخاصة بالمسرحية ، في حين تميزت المنصة

بالميكانيكا المعقدة . فبالإضافة إلى الوسائل التكنولوجية التي استخدمها المسرح  
الدينى فى العصور الوسطى ، كانت هناك وسائل مستحدثة مثل الحيوانات  
الصناعية التى تتحرك كالطبيعية تماما .

وكان سياسيتيانو سيرليو (١٤٧٣ - ١٥٥٤) رائدا لفن الديكور المسرحى فى  
عصر النهضة عندما أصدر فى عام ١٥٤٥ كتابه عن فن المعمار المسرحى ومزج فيه  
المصادر الثلاثة التى تأثر بها الديكور المسرحى بحيث اكتسبت وحدة فنية مميزة  
لعمده . فبعد أن أشار إلى الأنماط الثلاثة التى وضعها فيثروفيوس لكل من  
التراجيديا والكوميديا والأسطورة البدائية ، ركز على الخلفية الملونة والمرسومة  
للإيحاء بعمق البعد الثالث ، وعلى تعيينها ويسارها نهضت الأنوار العليا من خلال  
ستائر الخيش الملون . كل هذا من أجل تجسيد الحدث الدرامى الذى تدور حوله  
المسرحية .

وقد أصبح فن الديكور قيمة تشكيلية فى حد ذاته على يدى كل من أندريه  
بالاديو (١٥١٨ - ١٥٨٠) وفييننتزو سكاموتزى (١٥٥٢ - ١٦١٦) اللذين شاركوا فى  
بناء «التياترو الأوليمبى» فى مدينة فيسنتزا بين عامى ١٥٨٠ و ١٥٨٤ . واستطاعا  
تطوير نظرية سيرليو من مجرد الإيحاء بعمق البعد الثالث إلى إيجاد الديكورات  
الحقيقية التى تصمم على أساس الأبعاد الثلاثة . لكن مشاهدتها من خلال أفواس  
النصر الثلاثة المهيبة ، جعلتها مجرد جزء من الخلفية . أما الديكورات المتغيرة  
والمتحركة فقد تقدمت فى أساليبها الحرفية والفنية . وكان «تياترو فارينيزى» بمثابة  
القمة التى بلغها فن الديكور فى عصر النهضة ، فقد شيده جايوفانى باتيستا أليوسى  
( ١٥٤٦ - ١٦٢٦ ) فى عامى ١٦١٨ - ١٦١٩ فى مدينة بارما ، وأقام داخله قوس  
النصر الضخم الذى حل محل الأفواس الثلاثة أو الخمسة فى تحديد مقدمة المنصة  
الجديدة . أما المنصة خلف القوس فلم تكن مزودة بالديكورات ذات البعد الثالث ،  
بل اقتصر الأمر على ستارة خلفية ، أو دورين من الكواليس الملونة المتغيرة . ومن ثم  
أصبح التمثيل على المنصة الخلفية ممكنا ومن هنا كان ميلاد فن الديكور المسرحى  
الحديث .

وشهد القرن السابع عشر والثامن عشر تطور الديكور المسرحى إلى أن أصبح  
أحد الفنون المسرحية التى يشخص فيها الفنانون . وأصبح لكل مسرحية الديكور



الخاص بها والذي يجسد نصها . وكانت الأوبرا أعظم فرصة قدمت لفنانى الديكور على طبق من فضة ، فقد وجدوا فى هذا الإيهار المسرحى الجديد تحديا لقدراتهم الفنية التى يجب أن تقف على قدم المساواة ، فاستخدموا الوسائل الميكانيكية المعقدة التى تسمح باستخدام الأبواب السرية ، والخدع الشراكية ، والوسائل الطائرة ، والألعاب النارية، وغير ذلك من الحيل المسرحية التى ساهمت فى مضاعفة الإحساس بعدة القمم الدرامية والفنائية فى التمثيل .

ومن إيطاليا انتقلت تقاليد فن الديكور إلى فرنسا على يدى جياكومو ترويللى (١٦٠٨ - ١٦٧٨) تلميذ ألوتى الذى عاش هناك عشر سنوات . كذل عمل لودوفيكو بيرناسيتى وأبوه جايو فاني فى خدمة إمبراطور النمسا فى فيينا ، واعتدا فى تصميماتهما المسرحية على خبرة ونظرية نيكولوسياتينى (١٥٧٤ - ١٦٥٤) كما وردنا فى كتابه الذى ألفه فى عام ١٦٣٧ عن كيفية التدريب على صناعة المناظر المسرحية والآلات المرتبطة بالمنصة . وكان التناسب (السمتية) من ضرورات تصميم المناظر ، أما الآلات فكانت تسخر لإبراز براعة الألعاب المائية والنارية والطائرة فوق منتصف المنصة . وساد البناء المعمارى الضخم الفاخر وأصبحت المناظر بنفس الأبهة والرونق، فمثلا كان منظر الغاية عبارة عن تعليم فى غاية التناسق للأشجار والشجيرات وهو نفس التناسب الذى نجده فى مناظر النصحراء ، والمحيط ، والقرية ، والسجن ، والنقصر ..... إلخ . لكن هذا التناسب الصارم الذى ساد القرن السابع عشر جعل القرن الثامن عشر فى مطلعته يبدو أكثر تحفظا ورسمية وتقليداً من معمار عصر الباروك المعاصر له .

وفى منتصف القرن السابع عشر ظهر تأثير المسرح الإنجليزى بالمناظر المتحركة التى ابتدعها سبرليو وبالايدو ، وخاصة فى المسرحيات الغنائية والراقصة ، والتى طورها إتيجيو جونز (١٥٧٢ - ١٦٥٢) بعد رحلاته التى قام بها إلى إيطاليا . والتى أضافته فى الاطلاع على كل إنجازات «تيلارو فلورينزى» ونظريات ساباتيلى وخاصة فيما يتعلق بالأجزاء المتغيرة والمناظر المتحركة . وبعد عودة الملك تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا تبنى كريستوفر رين (١٦٢٢ - ١٧٢٢) ومساعدوه جون ويب النظام الإيطالى وطعما به بناء المسرح ذاته .

وفي ألمانيا والنمسا تفجر حماس المصممين الإيطاليين للعمل والإبداع بأسلوب لم نجد له مثيلاً في إيطاليا نفسها؛ نظراً لأن الإمبراطور وحكام المقاطعات خصصوا ميزانيات ضخمة لهذا الغرض كما حدث في كل من فيينا وميونخ ودريزدن. لكن أسلوب الديكور سار على نهج الأوبرا التي بنيت للإمبراطور مما جعل النمطية تطفئ على الابتكار الفردي. كذلك فإن المسرحيات الدينية التي قدمها الجيزويت في تلك الفترة كانت تمثل تسلية شعبية وأسلوباً مسرحياً مقنعاً للدعوة الدينية.

وقد شهد الديكور المسرحي تحولاً حاسماً من التماسك المعماري المفتعل إلى التصميمات الطبيعية المنطلقة على يدى أندريه بونزو (١٦٦٢ - ١٧٠٩) التي اشتهر بصوره الضخمة لديكورات الكنائس التي صنعها خصيصاً للاحتفالات الدينية. كما طور الديكور المسرحي لمضاعفة الإيهام بالبعد الثالث، مع استغلال كل حيل الباروك المرفهة من أجل إضفاء الجو الطبيعي على التشكيل الفني كله. ثم جاء فيرديناندو جاللي بيبينا (١٦٥٧ - ١٧٤٣) لكي يصل بهذا التطور إلى قمته عندما ابتكر المنظور ذا الزاوية التي تحتوى المنصة كلها، وبالتالي لم يعد المشاهد ينظر إلى المنصة كما لو كان ينظر إلى حجرة أزيل حائطها الرابع، بل أصبح هو نفسه داخل الحجرة التي تبدو فوق المنصة. فقد أزيل الحد الفاصل بين القاعدة والمنصة. ورسخت هذه التقاليد من خلال عائلة بيبينا التي شاركت في تصميم كل دور الأوبرا الأوروبية تقريباً.

لكن ثورة مضادة لهذا الثراء التشكيلي المبالغ فيه وقعت في منتصف القرن الثامن عشر بدافع من التطور التدريجي للاتجاهات الكلاسيكية في فن العمارة وخاصة في فرنسا عندما أكد جايو فاني نيكولو سيرفاندوني (١٦٩٥ - ١٧٦٦) على الخصائص الأثرية القديمة التي تتميز بالبساطة والسلاسة. وذلك في محاولة منه لإيقاف فيضان تعقيدات الباروك ومبالغاتها التي أحدثها آل بيبينا.

وفي فرنسا قام سيرفاندوني بالاشتراك مع فرانسوا بوشيه (١٧٠٣ - ١٧٧٠) برسم أشكال وصور على الديكورات المعمارية وذلك في كل من مسرح «مدام بومبادور» و «الأوبرا كوميك». وقد علق الشاعر الألماني جيته على هذا الربط بين التصوير والعمارة في الديكور المسرحي بأنه قيمة جمالية مستكرة. وقد طور

سيرهاتندونى العروض الصامتة التى كانت صيارة عن سلسلة من الديكورات والمناظر المتتابعة بطول ساعات عديدة ، وتوضع قصة متعددة بمصاحبة الموسيقى .

وقد ظهر حينئذى الديكور إلى الأنماط الأثرية والكلاسيكية القديمة ، مثلما استخدم جايدهانس باتيستيا بيرانيوزى ( ١٧٢٠ - ١٧٧٨ ) خياله الخصب فى إعادة صياغة الخطوط الكلاسيكية مع تأليف الفراغ كمحصال لإطلاق خيال المشاهد . فالفراغ - فى نظر بيرانيوزى - يظهر فى نفس انشاء . " احساس بالرهبة والمهابة والقداسة . كذلك كان جابريل دومون ( ١٧٢٠ - ١٧٩٩ ) " " انيزى حلقة وصل بين الكلاسيكية الإيطالية والكلاسيكية الفرنسية . " " ت عدتة بيرناردينو جاليلارى ( ١٧٠٧ - ١٧٩٤ ) التى قدمت- بالإضافة إلى فرانسيسكو فونتانيوزى ( ١٧٥١ - ١٧٩٥ ) ويتره جاسبارى ( ١٧٢٠ - ١٧٨٥ ) قد أظهرت فى ديكوراتها نفس الميل لاستخدام المناظر المعقدة مثل مناظر السجون الرهيبة ، والسلالم الفاخرة والمذهلة ، والأطلال الرومانسية . أما بئرو جونزاجا ( ١٧٥١ - ١٨٢١ ) . فقد كرس جهوده لبلاط هينيسر روسيا ، وأوضح فى دراسته التى نشرت فى عام ١٨٠٧ أن الديكور المسرحى هو موسيقى العين . وفى ألمانيا مرت الكلاسيكية الجديدة بمراحل عدة من التطور . وقد أظهر فريدريش شينكل ( ١٧٨١ - ١٨٤١ ) اهتماماً متزايداً بالحدائق الطبيعية الزاخرة بالأطلال ، وبالمطرن القوطية ذات اللمعات الرومانسية وعبق التاريخ الذى يسترجع الماضى فى الحاضر .

وفى نهاية القرن الثامن عشر طغى الافتعال على الديكور المسرحى برغم التطورات التى طرأت على أدواته الحرفية . وساهمت الحركة الرومانسية ، وفى أعقابها الواقعية فى القرن التاسع عشر فى إضعاف التركيز على الديكور المسرحى الذى ساد القرنين السابع عشر والثامن عشر .. فعلى الرغم من تقدم ميكانيكا المسرح والإضاءة . فإننا نجد مجرد ربط كتيب بين الجزئيات التى على المنصة وبين المناظر والكواليس . وذلك نتيجة لاهتمام المسرح بالنص المسرحى فى حد ذاته . فالأفكار والشخصيات والأحداث هى الأساس . أما غير ذلك فهو مجرد عوامل مساعدة . وبذلك توارى الديكور فى الظل وأصبح تافهاً وساذجاً وتقليدياً .

وبعول القرن العشرين طفر الديكور المسرحى طفرات تزيد فى ضخامتها وتعددها على كل ما مر به هذا الفن منذ الإغريق حتى نهاية القرن التاسع عشر .

فقد ساهمت كل إنجازات التكنولوجيا في تطوير المنصة كلها من حيث الحركة والمناظر والمستأثر والكواليس والإضاءة والصوت . وأصبح الديكور فناً وعلماً معتمدين . فهو فن لأنه يعتمد على التصوير والزخرفة والعمارة والفنون التطبيقية . وهو علم لأنه يستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب ...

وقد ظهرت الحاجة إلى تطوير الديكور المسرحي مع ظهور المخترعين المسرحيين الذين ألوا على أنفسهم إخراج المسرحيات التي تبلور مرحلة التطور الحضاري التي نمر بها بلادهم مع انتقال العالم من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين . ففي روسيا اتجه قسطنطين ستانيسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٢٨) على رأس مسرح موسكو للفن إلى استخدام الجدران الصلبة بدلاً من المستأثر المعلقة القديمة . وتنظيم كل الجزئيات على المنصة بحيث لا يتبقى شيء مجرد الزخرفة . فكل شيء له وظيفة وأهمية ودرامية مختارة خصيصاً له ، وذلك بهدف خلق الحالة النفسية التابعة من النص المسرحي حتى يتشربها المشاهد . وفي ألمانيا أضاف ماكس رينهارت (١٨٧٣ - ١٩٤٣) في عام ١٩٠٥ أسلوب المذهب الطبيعي التي تمتنى بالمنظر ذي الأبعاد الثلاثة . مع الاستفادة بالاكشافات الجديدة في ميكانيكا المسرح مثل المسرح الدائري . والسيكلوراما التي تغير الأضواء الملونة على خلفية المنصة ، والمسرح المتحرك .. إلخ . كذلك خطط لمحاولات إشراك جمهور المخترعين في العرض المسرحي . وبذلك استأنف ثورة ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٢) ضد كل التقسيمات المنفصلة بين الجمهور والمنصة . أو بين الطبقات الاجتماعية للجمهور نفسه .

أما العنصر الذي خرج عن نطاق المذهب الطبيعي عند رينهارت فقد تبلور بوضوح في إنجازات أدولف آبيا وجوردون كريج . سار آبيا (١٨٦٢ - ١٩٢٨) على نمط أستاذ ريتشارد فاغنر في اعتبار العرض المسرحي مزيجاً من التأثيرات المرئية والصوتية والموسيقية والأدبية مرتبطة بعنصر الإيقاع . وهو الرأي الذي أبرزه آبيا في دراسته «إخراج الدراما الفاجذرية» التي صدرت عام ١٨٩٥ . فقد ركز على التنظيم الثلاثي الأبعاد . وسيكولوجية اللون والضوء . والظلال المتدرجة طبقاً لقوانين الإيقاع . وكانت تشكيلات الممثلين على المنصة بمثابة وحدة القياس والتناسب . وعلى قانون الفراغ أن يتجاوب مع قانون الزمن في الموسيقى . وهذه

القوانين الإنشائية النابعة من الموسيقى وحركة الممثل، و الأشكال التراثية والفراغية. والتناغم الأوركستراي للضوء أصبحت واضحة في نظريات جاك دالكروز الذي شارك آيبا في تصميمات مسرح «هيليرو» بديرزغن بألمانيا .

وفي إنجلترا لم يكن إدوارد جوردون كسريج (١٨٧٢ - ١٩٦٦) ثوريا بمعنى الكلمة فيما أسماء بتقنية المنصة من كل الشواذب . لقد تمثل تنظيمه المعماري في تبسيط كل التفاصيل وإخضاعها لأحجامها التكيفية . ولم يشغل نفسه كثيرا بالصعوبات التكنولوجية ، بل تلاعب بنسب الواقع ، وتحت تأثيره بالحركة الراقصة استخدم الدرجات والمنصات كي يوحى بالفراغ، ويوزع الحدث الدرامي على مستويات مختلفة . وفي مرحلة متأخرة رفض كل الأشكال المعمارية التقليدية واستعاض عنها بالاستائر المطلوبة في علاقات وتشكيلات مثبعية . واعتبر ما أسماه «بالحركة المقدسة» الأساس الذي ينهض عليه الفن المسرحي ، بل وقلل من الاعتماد على دور الممثل الذي رأى فيه عنصراً من عناصر متعددة في العمل التكاملي . وتجسد مثله الأعلى في الكائن البعيد عن الحياة الواقعية والذي يقترب في سلوكه وحركته من مسرح العرائس . لكن هذا المسرح ظل مجرد مثل أو حلم حاول كسريج تحقيقه من خلال الإيقاع داخل الوحدة التشكيلية للمنظر بصفة خاصة والديكور بصفة عامة . وفي مجلته الدورية «القناع» عبر عن نظرياته التي كان لها أثر على من جاء بعده من المخرجين ومهندسي الديكور ، يزيد على الدروس المستفادة من عمله الفعلي .

وقد أثرت اتجاهات المسرح الملحمي السياسي على أساليب الديكور المسرحي لدرجة أن إروين بيسكاتور (١٨٩٢ - ١٩٦٦) في برلين وأرن بين دور الممثل ودور الديكور في الأهمية الدرامية . وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية فاخترع المسرح الدائر في ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ثم المسرح المصعد ، والمسرح المتحرك في اتجاهات مختلفة مع حيل الإضاءة ، وصور الفانوس السحري، والصور المتحركة (السينما) كل هذا واكب سخونة القضايا السياسية المعروضة من خلال النص المسرحي . ولم تعد الأبعاد ، والنسب ، والإضاءة ، واللون، والحركة مرتبطة بمقاييس الواقع وقوانينه . فقد كان الهدف متمثلاً في ديناميكية الديكور المسرحي .

أما معمار المنصة فقد تحقق في مسرح «دي فييه - كولومبييه» الذي أشرف عليه جاك كوبر (١٨٧٨ - ١٩٤٩) في باريس ، وفي المنصات التي صممها في لندن وليم بويل لمسرحيات شكسبير ، وفي منصة مسرح فيينا التي ابتكرها ماكس رينهارت. فقد استوحى هؤلاء الفنانون خطوط معمار عصر النهضة مع توظيفه لاحتياجات العصر الحديث . فمثلا أصبحت الجزيئات أصغر حجما ، وكان معمار المنصة متمشيا مع متطلبات النص . أما المعمار العام للمسرح فكان دائما . ولم يركز هنـ الجيل على محاولات ربط المنصة بقاعة المتفرجين فحسب . بل سعى إلى إشراك المتفرجين في أداء النص الدرامي ذاته بهدف تحويل المسرح كله إلى وحدة فنية متكاملة بدلا من انقسامه إلى منصة للممثلين وقاعة للمتفرجين . وهو انقسام -في نظرهم - مقنن ومصطنع إلى حد كبير .

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى ابتعد الديكور المسرحي عن التصوير الواقعي لبيئة النص الدرامي . وأصبح الديكور يلعب ويشير من بعيد إلى خصائص هذه البيئة . ذلك أن الأشكال المعمارية ، والألوان ، والإضاءة ، وحتى الحركات كانت تهدف أساسا إلى خلق الحالة النفسية التي تقع من النص وتحتوي الجمهور في الوقت نفسه . وأصبحت جزئيات الديكور معادلة لفردات النص في محاولة لتجسيد روحه . فالشارع مثلا ، أو الفانوس ، أو الشجرة . أو الجسر . أو السلم . أو القوس ... إلخ . كلها أصبحت رموزاً أو تعبيراً تشكليا عن البيئة التي لم تظهر تفاصيلها الأخرى أمام الجمهور . أي أن الديكور أصبح يشارك في اللغة المسرحية ويضيف إليها إمكاناته التمييزية . بعد أن كان مجرد قيمة جمالية في حد ذاته ، أو مجرد تكرار مرئي لما يقوله النص الدرامي .

وكان من الطبيعي أن يتأثر الديكور المسرحي بمدارس التصوير والتشكيل الحديث مثل الانطباعية ، والسيريالية ، والتكيفية ، والمستقبلية . والتجريدية ، والرمزية ، بحيث ركز الفنانون على التصوير . في استغلالهم لمتنصه بدون أية تلميحات إلى الواقع والبيئة . وعاد بعضهم عن عمد لاستخدام الديكور ذي البعدين: بل ونظروا إلى المعتل على أنه مصدر جزء متحرك من الديكور بدلل أنه يرتدى ملابس تتناغم مع الملامح العامة للديكور . وأصبح الكرسي مرسوما على الحائط . وبعض الممثلين أحياء بالفعل والبعض الآخر مجرد دمي . وأحيانا يرسم بعضهم على

الجدران فقط . وقد بدأت هذه الحرفية الفنية المحظمة لكل أبعاد الواقع بمحاولات ليون باسكت (١٨٦٦ - ١٩٢٤) في إحياء الأسلوب البيزنطي ، وإبتكارات فتاني الباليه الروس التي استأنفها هرناند ليجه (١٨٨١ - ١٩٥٥) ، وهنري مائيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) . وجسورج برالك (١٨٨١ - ١٩٦٢) . وبابلو بيكلمسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) . وأندرية ديوان (١٨٨٠ - ١٩٥٤) وغيرهم من الفنانين الكبار الذين شاركوا في الرسم لفن الباليه بطول العشرينيات .

أما المسرح الأمريكي فقد تأثر بالمشهد الطبيعي وخاصة بعد ديفيد بلاسكو (١٨٥٩ - ١٩٣١) الذي نجح في جعل المسرح مركز جذب لكل قطاعات الجمهور الأمريكي . لكن الانفتاح الفكري والفني الذي تمتع به المسرح الأمريكي جعله أرضا خصبة لتجريب كل الاتجاهات والتيارات الحديثة بدون حسمانية . فهناك المسرحيات التي تقدم من خلال ديكور في منتهى الواقعية والتفصيلية الدقيقة ، وهناك المسرحيات التي تمثل فوق منصة عمارة تماما من أي ديكور مثل مسرحية ثورنتون وايلدر (مدينيتا) (١٩٢٨) ، وإخراج أورسون ويلز لمسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» (١٩٣٧) . وهناك المسرحيات التي يتم بناء ديكورها وإقامته أمام الجمهور أثناء العرض المسرحي .. إلخ . من كل هذه الابتكارات ..

كل هذا يدل على أن الديكور المسرحي لم يعد مجرد زخارف تكميلية أو كمالية، بل أصبح فنا له تقاليده العريقة . وإمكاناته التعبيرية التي تشارك في إخصاب اللغة المسرحية . وتظهر أبعاداً جديدة في النص الدرامي لم تكن متاحة من مجرد الحوار والحركة . والدليل على أهمية الديكور المسرحي أن معظم المخرجين الكبار أصبروا على إقامة الديكور بأنفسهم . وانضم إليهم كبار الفنانين التشكيليين عندما وجدوا في الديكور توسيعا لثقافة الفنون التشكيلية عندما ترتبط عضويًا ووظيفيًا بالفنون الدرامية القادرة على التغلغل في روح معظم الفنون التي عرضها الإنسان عبر تاريخه الحضاري .

★ ★ ★





## الرقص الشرقي

لا شك أن الرقص بصفة عامة هو لغة شاعرية حركية تحاول ترجمة الإحساسات إلى أشكال تعبيرية مريحة للعين ومبهجة للمشاعر . ولذلك يحتل الرقص مكانه بين أرفع أنواع الفنون الشعبية المحبوبة ، وكان ملازماً وموازياً للتاريخ الحضاري للإنسانية كلها ، وإذا اختلف تمييز شعب عن نفسه عن الشعوب الأخرى فإن جوهر الرقص واحد لأنه يعتمد على الحركة التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بالإيقاع والموسيقى . ويتسع الرقص ليشمل كافة الإمكانيات الحركية لجسم الإنسان . وهذه الإمكانيات تبدو جميلة ورائعة كلما صمدت الراقصة والراقص إلى تهذيب الإيماء وتوازن الحركة وإلغاء الوصلات غير اللازمة وتوفير البسر والرشاقة . فالحركة يجب أن تتبع خطاً لا تشوبه شائبة ، ويكون منسجماً مع بقية الحركات بحيث يتحول الجسم كله إلى آلة موسيقية تعزف الحاناً لا تعرف التشاؤم . والإيقاع الموسيقي سواء الشرقي أو الغربي -- يملك من المركبات اللانهائية ما يعد مادة خصبة لأي راقص أو راقصة لاستنباط حركات جديدة بدلاً من التكرار والرتابة والحركات التقليدية التي تؤدي إلى الملل وقدان الاهتمام . ويقول الخبير العالمي إميل فويلر موز الذي أتى إلى مصر عام ١٩٥١ وشاهد الرقصات الشرقية ، يقول إن الرقص الشرقي - يقصد الرقص الشرقي - خير معبر عن دلال الأنوثة وورقتها وإغرائها ، ولكن ينقصه صبب عناصر الدلال والرقعة والإغراء في قالب تشكيلي يساعدها على الابتعاد عن تكرار الحركات وتشابهها ، وأيضاً يجنبها الاعتماد على الإثارة المجردة التي تتركز على أجزاء معينة من جسم الراقصة بينما الفن الرفيع يجب أن ينظر إلى الجسم نظرة لا تفرق بين جزء وآخر ، ولا شك أن ارتباط الرقص الشرقي باصطلاح «هز البطن» ليس في صائحه من الناحية الفنية .

قد يكون هز البطن ذا معنى في الرقصة التي تؤديها الراقصة ولكن أن تعتمد الراقصة كلية على هز البطن في أداء تمرقتها بحيث تركز كل مهارتها في هذه

الحركة فهذا .معناه تقييد الرقص الشرقي داخل قيود تمنعه من الانطلاق . لأن بقية اجزاء الجسم لا تنقل جمالاً في حركتها عن هز البطن إن لم تكن أكثر رشاقة . ويشول خبره الرقص إن هذا الفن قادر على التعبير ليس فقط عن الانفعالات والمشاعر وحركات النفس والفكر بل عن دنيا الأحلام واللاواقع التي لا تحدها حدود وهذه الإمكانيات الضخمة تعتمد على منح كل أجزاء الجسم جميع طاقات التعبير . الجمالي المتاحة بشرط أن يعمل كل جزء في انسجام كامل مع الأجزاء الأخرى ، وإذا استدعى أسلوب الرقصة وسفرها التركيز على جزء من الجسم بالذات فيجب ألا تهمل الأجزاء الأخرى التي تعمل في الملل لأن حركتها مكملة لبعضها البعض ولا يكمل معنى الرقصة إلا بهذا الانسجام بين حركات مختلف أجزاء الجسم . ولذلك فإن التركيز على هز البطن لا يفتح دنيا الأحلام واللاواقع في شموليتها وبهجتها ولكنه ينحصر في دنيا الأحلام المراهقة فقط ، وهي دنيا تضع الإثارة الجنسية قبل الإثارة الفنية ، وتحول جسم الراقصة الجميل إلى مجرد جسد مرغوب فيه . وهذا لا يمكن أن يكون هدف الفن الرفيع بآية حال من الأحوال . وتقول خيرة الرقص المجرية أليس بيتز التي أتت لزيارة مصر عام ١٩٥٤ أن هناك إمكانيات تعبيرية كثيرة تكمن في الرقص الشرقي ولم تستغل بعد . وكانت تؤيد ألا ترى هذه التشابه بين حركات الرقص عند كل راقصة ، وشبهت الرقص الشرقي حالياً بأنه المادة الخام لهذا الفن ، التي ما زالت في حاجة ملحة إلى تطوير وتهذيب وتشكيل ينتقل به من مرحلة الكاباريه التي تستهدف التسلية والترفيه ليس إلا إلى مرحلة المسرح الجاد التي تثير إحساسات الجمال والانفعال الروحي ، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق اعتبار البطن مجرد جزء عادي من أجزاء الجسم .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الرقص العالمي باختلاف أشكاله وتعدد أنماطه وألوانه فوجدنا أنه تطور بطريقتين أو بآخرى، ويلاحظ تطوراً ممثلاً في حركات الجسم ، والهدف من هذا التطور هو التخلص تدريجياً من الأشكال المعقدة التي كانت تؤدي في حالات كثيرة إلى أوضاع غير طبيعية للجسم . ويبدو هذا واضحاً في الرقص الكلاسيكي الأوروبي الذي بدأ بالتعقيد في أصوله الأولى ولكنه تعثر بسبب الافتعال والاصطناع وبسبب منافسة الرقصات الفولكلورية بكل بساطتها وعفويتها وانطلاقاتها . ولذلك عمد الرقص الكلاسيكي إلى تبسيط الأشكال المعقدة له واتخذ

من الإيقاع الموسيقى الأساس له بدلا من الرشاقة والأناقة. الفنان يفرضهما روح المجتمع الأرستقراطي المعاصر - ويبدو أن الرقص الشرقي لم يتطور لأنه بدأ بداية سهلة وبسيطة ولكن هذا لا يعني أن الرقص العائلي انتهى إلى حيث بدأ الرقص الشرقي. فهناك اختلافات جذرية وعضائية لا يمكن التغاضي عنها برغم أن كليهما بدأ في بلاط الملوك والسلاطين ، فالرقص الكلاسيكي بدأ جماعيا بينما بدأ الرقص التركي أو الشرقي فرديا وهذا فارق قد يبدو بسيطا من الناحية الظاهرية ولكنه من الناحية الفنية فارق عميق الأثر على كل منهما . ففي الرقص الكلاسيكي لابد من إلزام الراقصة بالمشاركة الفعلية مع أفراد المجموعة وبتركيز انتباهها تركيزاً تاماً بحيث تتحول إلى لمسة في اللوحة الراقصة وليست كل شيء ، والشدة في تطبيق الثنائين الخاصة بفرق الرقص ترجع إلى التدريبات المنظمة ثم بالتطوير المطور الذي تكفله الدراسات الأخرى في الموسيقى والفنون التشكيلية ، والراقصة يجب أن تكون تلميذة مطيعة للمدرب بحيث تنفذ كل ما يطلب منها بكل دقة وحرص ، وهذه الطريقة المتبعة في الرقص الكلاسيكي الجماعي تطور الإحساسات التي تصل من خلالها إلى ملكة نقد سطيفة تضمن لها سلامة الحكم على مدى التقدم المستمر سواء فيما يتعلق بأخطائها هي أو بأخطاء من حولها . فهي ترى نفسها دائما مرآة الراقصات والراقصين الذين يعملون معها في نفس اللوحة . أما الراقصة الشرقية فترقص في فراغ ولا ترى نفسها إلا في مرآة الجمهور التي يبدى استحسانه أو استهجانته على أسامى مزاج ماهر قوامه شتى الإحساسات المتناقضة والمعارضة التي لا يمكن أن تشكل معياراً أو مقياساً ثابتاً يضمن التقدم المستمر للراقصة . من هنا كان افتقار الرقص الشرقي إلى التطوير والخروج به إلى المجال العالمي .

والنظور لابد أن يكون على أساس علمي بحيث يمكن تطعيم الرقص الشرقي بأساليب أخرى من الرقص توسع من أفقه ولا تجعله قاصراً على راقصة تتحرك على المسرح أمام فرقة موسيقية من الرجال تلبس الملابس الأوروبية بحيث يبدو انقسام واضح بين الحركة والخلفية المسرحية ، وخير تطوير هو الذي يقوم على البحث عن جذورها الفنية . ولعل الجذور الأولى تتمثل في الرقص الفرجوني الذي نجده مرسوماً بكل تفاصيله على جدران المعابد والمقابر، وقد قامت فرقة رضا

والفرقة القومية للفنون الشعبية بإضافات في هذا المجال ، ولكن هذا الفصل يقتصر على الرقص الشرقي الذي تؤديه راقصة بعفريها على المسرح بحيث يفتح لها رؤية جديد تستطيع من خلالها أن تتطور وتستمر حتى لا تؤدي نفس الحركات طوال عمرها الفني مما يحول منها إلى مجرد حرفة محدودة لا ابتكار فيها ولا شوق .

برغم أن الرقص الشرعوي يميل إلى الرقص الجماعي الذي يؤديه أفراد من الجنسين إلا أننا نستطيع أن نجد بعض النماذج التي تقوم فيها الراقصة بالرقص بعفريها أمام مجموعة من النظارة، ويقول ج. جاردنر ويلكسون في كتابه «أساليب الحياة عند قدماء المصريين» إن الرقص الشرعوي القديم كان يتكون من سلسلة متتابعة من المناظر تحاول الراقصة خلالها عرض تشكيلات واسعة من الحركات، وكانت ترقص أحياناً على أنغام بطيئة تتماشى مع أسلوب الحركة ، في حين فضلت بعض الراقصات الخطوات الزاخرة بالحركة والحيوية والمنسجمة مع أنغام من نفس النوع. وكانت الفتيات الجميلات في بعض الأحيان يمزغن على الطنابير أو بالمزامير خلف الراقصة، وأحياناً أخرى يتناوبن الرقص والحرف معها . وكانت الموسيقى التي تصاحب الرقص مشتملة أحياناً على عدد كبير من الآلات مثل الجناك والكثارة والطنبور والجيتار والمزمار والدف ، وقد يكتفى في أحيان أخرى بتصفيق الأيدي أو طرقة الأصابع أو قرع الطبول المميز لأسلوب الرقص الشرعوي ، وكانت الراقصات في رقة راقصات الباليه الحديث . وقد أغرمت الراقصة المصرية القديمة منذ آلاف السنين بالدوران حول نفسها مع الاعتماد على ساق واحدة، وكان مستوى الرقص يتوقف على المقدرة الفردية للراقصة ومدى إلمامها بفننها من ناحية، وعلى ذوق النظارة التي ترقص من أجلهم من ناحية أخرى . وهذا يقترب الرقص المصري القديم من الرقص الشرقي المعاصر في التركيز على المهارة الفردية للراقصة. ولكن الراقصة المصرية القديمة كانت ترتدي عباءة طويلة فضفاضة صنعت من نسج رفيع شفاف تسمح بمشاهدة شكل وحركة أعضاء الجسم ، كما كانت ترتدي في بعض المناسبات مجرد أحزمة ضيقة مزخرفة كأطر تبرز جمال جسمها ورقته .

وجرت العادة على دعوة موسيقيي وراقصات محترفات إلى المآدب والاحتفالات لتسلية المدعوين بالموسيقى والرقص . وقد رقص المصريون في المعابد تمجيداً لعبوداتهم . كما رقصوا خارجها في الاحتفالات الدينية، وقد اقتبس اليهود

هذه العادة منهم . ومن هنا كانت المسحة الدينية المرتبطة بالرقص القديم؛ ولذلك لم تكن هناك غضاضة في أن تقف الراقصة شبه عارية لأن الإحساس بما تمثله من الرموز والملقوس الدينية كان أقوى من التركيز على جسدها كمؤرة للإثارة الجنسية، وكان المصريون يعتقدون أن هذا العري قادر على طرد الأرواح الشريرة التي لا تستطيع أن تتحدى الجمال الذي خلقته الآلهة، وخاصة إذا كان يتحرك بهذه الحيوية والانطلاق .

ويمكن تطوير الزى الشرقي للراقصة إذا ما أُلقت بنظرة إلى ما كانت ترتديه زميلاتنا في مصر القديمة . يقول «أدولف إيمان» في كتابه «الحياة المصرية في العصور الأولى» إن مقابر بنى حسن تقدم لنا الكثير من التماذج لأزياء الراقصات، فكانت الراقصة تتحلى بالثلاثد والأساور والخلخيل وتجميل شعرها بأكاليل الزهر، وتكسو صدرها بالشرائط ذات الألوان المنسجمة . وتجدل شعرها في ضغائر تشبه ذيول الخيل الصغيرة ، وتثقل أطرافها بكرات فضية أو ذهبية مما يكسب صاحبها مظهراً رشيقاً في أثناء الرقص .

وكانت الملابس تتنوع باختلاف الرقصة وأسلوبها . وغالباً ما تستمد الراقصة حركاتها من حركات الطيور والحيوانات ، وقد أغرمت الراقصات بتقليد اللعبان في حركاته التي تتشابه كثيراً مع حركات الراقصة الشرقية المعاصرة التي تتميز بالمرونة والنعومة والليونة، والتي تستمر على نفس النهج الذي سارت عليه زميلاتنا منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، وذلك في تقليد حركات الحيوانات والطيور الرشيق التي يمكن أن تجد فيها أية راقصة مادة خصبة للمجديد والابتكار وتطويرهما لأسلوبها الخاص .

ولا شك أن الزى الذي ترتديه يساعدها كثيراً على الإيحاء بمغزى الرقصة ومعناها لدى الجمهور . وقد حاولت راقصات مصر بصفة خاصة من قبل استلهاهم حركات جديدة من الحياة البدوية والريفية والسواحلية والشعبية ولكن هذه المحاولات لم تخرج عن نطاق تغيير بدلة الرقص عن طريق منحها خطوط الزى البدوي أو الريفي ... إلخ، أما الحركات فخلت كما هي . ولذلك لم يتطور الرقص الشرقي كثيراً .

وفي كتاب الباحث الألماني أ. فايدمان عن «مصر القديمة» نجد فصلاً مستقلاً عن الرقص الفرعوني يمكن أن يوحى إلينا بأفكار جديدة وأساليب مبتكرة لتطوير الرقص الشرقي . فيقول : إن الرقص كان عظيم الأهمية بالنسبة لقديما المصريين وخاصة بالنسبة للتعبير عن أفكارهم . وكانت الرقصات يصنعن رقصات خاصة في أعياد الحصاد إكراماً للمعبود «مين» إله الخصب، وهي رقصات تعبر عن الامتنان العميق والرفهان بالجميل للتجدد الموجود في الحياة . وكانت الراقصة تبدأ بخطوات افتتاحية بطيئة كأنها مستغرقة في صلاة عميقة، ولكن سرعان ما تأخذ في تحريك يديها وقدميها بكل ما لديها من قوة للتعبير عن الخصب والنماء والحيوية . وبعد ذلك تعود حركاتها إلى نفس الهدوء والرزانة . وكان يعيظ بالراقصة عازفات يجلسن على ثلث وثيرة على الأرض، حتى لا يشوشن على حركاتها بوجودهن خلفها على المستوى العالي . وكانت ملابس العازفات تتشابه كثيراً مع ملابس الراقصة بحيث يشكلن ما نسميه اليوم بـ «اللوحه اثنية» وهذا عكس ما يحدث الآن بالنسبة للراقصة التي ترتدي الزي انشرفي التقليدي بينما يجلس خلفها عازفون من الرجال يرتدون الملابس الإفريقية ويعزفون على الآلات التي تجمع بين الشرقية والغربية مما يحدث نوعاً من الانقسام في هارمونية اللوحه الراقصة .

وأيضاً كانت هناك في مصر القديمة رقصة الغصا التي تبرز فيها مهارة الراقصة في تحريك الغصا حركات توحى بالدفاع عن النفس وطرد الأرواح الشريرة. ورقصة المزال والطاووس وبقية الرقصات التي نوحى يعجب الإنسان لمظاهر الطبيعة في أشكالها المختلفة . لكن معظم هذه الرقصات التي كانت تتميز بأن تضم الراقصة يديها فوق رأسها في خطوات أقرب إلى المشي منها إلى الرقص . كان ذلك في العصور الأولى . أما في العصور المتأخرة فقد أضحت حركات الراقصات بعد ذلك أكثر انطلافاً .

ويقول بيير مونيه في كتابه « مناظر في الحياة الخاصة من القصور المصرية من عهد الإمبراطورية القديمة» إن الراقصة في العصور المصرية المتأخرة كانت تميل بجسدها إلى الخلف وهي واقفة على ساق وراقصة الأخرى إلى الأمام . وكانت تضبط الإيقاع أحياناً بطرق عصا ذات رأسين في نهايتها يتدلى في آخر كل منهما كرتان من المعدن الخفيف بحيث تـ «تـنـ إيقاعاً موسيقياً رناناً عند التلامس أو الطرق .

كانت بعض الرافصات يعتمدن إلى اختيار حركات أكثر صعوبة وأشد إجهاداً. لا يقدر أي فرد على ممارستها: لأنها تتطلب لياقة بدنية عاتية وتحتاج إلى تدريب طويل شاق . وفي كتاب «الرقص المصري القديم» تقدم لنا إيرينا ليكسوف عدة نماذج لهذه الحركات نرى فيها الراقصة وقد وقفت على ساق واحدة بينما رفعت الثانية إلى أعلى . مع ميل جذعها إلى الخلف ، في حين تمتد ذراعها إلى الأمام في وضع مواز للساق المرفوعة . وهذا الوضع يمثل في الواقع جزءاً من حركة متكاملة. وهو بالغ الصعوبة نظراً لتضمنه تحريك أعضاء الجسم في مستويات قائمة ، ورفع الساق إلى أعلى دون أن تعتمد على سند ، وكانت القنطرة أحد أوضاع الرقص الشعبية المحبوبة ، فيها تقرب الراقصة ما بين يديها وقدميها حتى تتخذ وضع القنطرة المقوس أو تباعد بين يديها وقدميها حتى تتحول إلى الوضع المستقيم. وأيضاً كانت الراقصة تركز على يديها فوق الأرض وتقوم بتقويس جسمها بحيث تتمكن من رفع الجزء الأعلى من جسمها مع انعطاف الرأس . ورفع الساقين وثيها في محاولة للمس رأسها بها .

وأحياناً كانت الراقصة تفرز إلى ارتفاع بسيط مستخدمة اللحظة التي يتأرجح فيها مركز ثقلها ما بين الارتفاع والانخفاض في سحب ساقها بسرعة نحو جسمها ثم بسطها ثانية. وبذلك يغفل للمتفرج أن الجزء الأعلى من جسم الراقصة ظل ثابتاً، وأن الساقين فقط هما اللتان تتحركان بالتناوب نحو الجسم أو بعيداً عنه. أو أن الراقصة تثب بكل جسمها إلى الأمام بينما هي لا تفعل ذلك في الواقع .

وغالباً ما تحكى الراقصة بحركاتها قصة بسيطة وقصيرة جداً ، وهذه القصة هي التي تربط حركاتها في وحدة فنية متكاملة تمنعها الأثر العام والمعنى الكلى لها. وغالباً ما يتدمج الجمهور في تلك رموز الحركات بحيث يستبطن القصة من الحركات التصويرية التي تشتت في بعض الأحيان من فن التمثيل الصامت (البيانومييم). وتعتمد الراقصة في هذا على حركات السيقان والأذرع والجزع لأنها الأجزاء التي يمكن أن يراها المتفرجون عن بعد ، أما حركات الأصابع وتعبيرات الوجه فلا يمكن أن تصل إلا إلى جمهور الصفوف الأولى من المسرح. وعندما تقوم السيقان والأذرع والجزع بالتعبير عن رموز القصة أو الحادثة فإن تفسير الجمهور لهذه الرموز يجعل دوره أكثر إيجابية من مجرد مشاهدة السطحية، وذلك عن طريق إضافة المتعة الذهنية إلى النظر الحسي .

وبالنسبة لحركات الساقين فكانت الراقصة المصرية القديمة تضع الساق التي يتركز عليها كل ثقل الجسم على الأرض على طول باطن القدم . أما الساق الأخرى فترفع ممدودة أو مثنية قليلاً مع انعطاف أصابع القدم دائماً إلى أسفل . ثم يميل الجسم إلى الأمام مع رفع العقب المرتكز على الأرض إلى أعلى وخفض الساق المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع أولاً ، ثم بعد ذلك يكل باطن القدم . وكان كعب القدم الذي يتركز عليه الجسم يرفع بمجرد وضع الساق الأخرى مما أكسب تلك الحركة بعض المرونة . وأحياناً كانت الراقصة تبدأ بخطوات طويلة مع رفع السيقان في أوضاع عمودية ثم تتحول إلى الجمهور وتواجهه بحركات متناسقة من الأقدام تتماشى مع إيقاعات الموسيقى ، وأيضاً كان القفز عنصراً يستخدم بكثرة في الرقص كاستخدام الخطوات ، وفي وضع القفز كانت الساق الأمامية مبسوطة تماماً وترتكز فعلاً على الأرض . أما الساق الخلفية فمثنية عند الركبة ولا تزال مرفوعة . وينتقل بعد ذلك مركز الثقل لكل الجسم فوق الساق الأمامية في وضع مقوس .

أما بالنسبة لحركات الأذرع فتمتاز بحركة أكثر عن السيقان لأنها لا تتحمل ثقل الجسم إذا كانت مشغولة أو تتطلب حركات أو أوضاع الجسم إشراكها . وتساهم الأيدي في الإيقاع عن طريق استعمال العصا والاصابعات والتصفيق وطرقعة الأصابع ، وتتطلب بعض حركات وأوضاع الجسم تحريكات معينة للأذرع يتغير بدونها الوصول إلى تلك الحركات أو الأوضاع . فتعافظ الراقصة مثلاً على توازن الجزء المائل من جسمها بفرد ذراعيها لأن أقل ثقل لمركز الثقل سيؤدي إلى فقدان الراقصة توازنها ثم سقوطها وأحياناً تدور الراقصة حول نفسها في نطاق ٣٦٠ درجة . وهي تبدأ بتطويج ذراعيها في اتجاه مضاد لاتجاه دورانها حول نفسها ، بطريقة تجعل الجسم يتجه بمعامل القوة الطردية في الاتجاه المطلوب ثم تمتد إحدى ذراعيها في اتجاه الدوران الذي يكون في بادئ الأمر بطيئاً ثم سريعاً في النهاية . وهي تبقى اليد الثانية ممدودة كذلك لتحصل على نوع من الثبات أثناء الدوران . وتخفيف حركات الأذرع تارة وتشبيدها تارة أخرى شور الراقصة في نطاق ٣٦٠ درجة دون أن تتجاوز مدى الدورة الكاملة . وأحياناً يؤدي تطويج الأذرع بالراقصات الواقفات على ساق واحدة إلى القفز في حركات مضادة لحركات الأذرع بفعل قوة الطرد . وفي الرقص المصري القديم كان الوضع المعتاد للأذرع هو فردهما مع ثنيها عند المرفق بحيث تتقابل راحات الأيدي المقلوبة فوق الرأس تقريبا .



ولعل من الأشياء التي تثير اهتمامنا بملاحظة المدى الذي وصلت إليه الراقصة المصرية القديمة في تمثيل موضوع ما أو فكرة . فالراقصة التي تمثل الريح مثلا ليس لها من هدف سوى توضيح اتجاه وقوة الريح بمد ذراعها ، وعندما تريد التعبير عن التجاوب مع شخص ما فإنها تمد ذراعها مع ثنيها قليلا وكثيرا بحيث يصبح الكف في مستوى الرأس ، وإذا أرادت أن تعبر عن شعورها بالرضى والسعادة فإنها تجعل يدها اليسرى تتدلى بحرية بينما تثني يدها اليمنى عند المرفق بحيث تلتصق القلب .

وكثيرا ما نجد حركات الأذرع والأيدي تتوافق مع حركات السيقان والأقدام، فتتدفق الراقصة مثلا على ساقها اليمنى مع تدلى ذراعها اليمنى بحرية فوق الجسم في حين أن الساق اليسرى والذراع اليسرى ترتفعان بانحناء بسيط ، ويلاحظ في الرقص المصري القديم أن الراقصات قد ابتعدن عن كل الحركات التي تستلزم توترًا في العضلات حتى يتجنبن طابع الصلابة الذي لا يريح المتفرج.

يمكن تصنيف حركات الجذع من الناحية الفنية إلى : ميل للأمام، انعطاف للخلف، انعطاف جانبي ، القفاز بالأرداف ، وبالوسط ، وبالكف، ويمكن للراقصة أن تجمع بين هذه الحركات وتمارسها مع بقاء العمود الفقري مستقيما وضمويا ، ومع إمالتها إلى الأمام أو إلى الخلف ، وأسلوب التنقيذ يعتمد على مدى الحركات الذي يتراوح بين الاعتدال والبالغة أو بين الحركات السريعة والبطيئة . وإذا قارنا حركات الجذع بحركات الأطراف نجد أن حركة الجذع في بعض الأحيان تكون هي السائدة ، وفي أحيان أخرى تتعادل حركات الجذع مع الأطراف، أو يلعب الجذع دوراً ثانوياً ، وقد تتوقف حركات الجذع والأطراف عندما تحاول الراقصة بتصلبها تجسيدها الإيحاء إلى المتفرج بثوثر جسمي أو عقلي ، فأسلوب التنقيذ يتغير حسب الراقصة وطريقة توصيلها المعنى للجمهور .

تلك بعض الاقتراحات التي يمكن أن نقدم إليها رؤية جديدة لمن الرقص الشرقي الذي تعودنا أن نتكلم عنه باستعلاء كنوع من الأرستقراطية الفكرية بينما ينتهج كثيراً عند مشاهدتنا له : ولا طائفة من تجاهله لأنه ظاهرة موجودة في حياتنا الفنية بطريقة أو بأخرى . ومن الأفضل أن نواليها بالتطوير والتوجيه والدراسة العلمية حتى نستطيع تصديره إلى الخارج دون خجل ، ونحن نثقون أن راقصاتنا

الشرقيات على أتم استعداد لأن تنتج كل منهن أسلوبا منفردا عن الأخرى بحيث  
تضيف من عندها إلى هذا الفن . ولا تصبح مجرد معترفة تؤدي حركات مكررة  
ومحفوظة عن ظهر قلب، لأن الاحتراف المهني هو أكبر مدو للفن الأصل الذي يعمل  
بطبيعته إلى التجديد والابتكار والإضافة .

★ ★ ★

## السوناتا

تعد السوناتا من الأسس التي تنهض عليها الأشكال الموسيقية الأخرى بصفة عامة ، ذلك أنها شكل موسيقى يتميز بالوضوح المدهش - والحيوية المطلقة - وغير ذلك من الخصائص التي ظلت تميزها منذ مراحلها الأولى حتى الآن . فالملتقى المتناسك الذي يكمن في صيغتها التي تبلورت في فجر ميلادها ، بالإضافة إلى مرونتها التي تجلت بين أيدي المؤلفين الحديثين ، كل هذا أثبت قدرتها المستمرة في السيطرة على خيال كل المبدعين الموسيقيين لمدة تقرب من القرنين .

ومن الضروري أن نفرق بين السوناتا كشكل موسيقى له شخصيته المستقلة وبين السوناتا كمنهج في التأليف الموسيقي . فهي كمنهج تعنى حدوداً أبعد بكثير من حدود الشكل الموسيقي المتعارف عليه . فكل سيمفونية - مثلاً - عبارة عن سوناتا مكتوبة للأوركسترا ، وكل ربابية وثرية صبارة عن سوناتا لأربع وترجات ، وكل كونشيرتو سوناتا لألة مفردة ومعها الأوركسترا . وقد كتبت معظم الافتتاحيات على نهج الحركة الأولى من السوناتا . أما الاستعمال الشائع لمصطلح السوناتا فيربط بالمؤلفات الموسيقية التي كتبت لألة واحدة سواء أكانت بمصاحبة البيانو أو بدونها . لكن هذا المصطلح لا يكفي في الواقع لكن يهتوي كل الأشكال والصيغ الموسيقية التي نهضت أساساً على السوناتا كشكل أو كمنهج في التأليف الموسيقي .

والسوناتا كشكل موسيقي تتميز بالبرونة والسلاسة والبساطة التي تساعد المستمع العادي أن يفهمها بالإضافة إلى الاستمتاع بها . فهي ليست في تعقيد ، المفوجة ، ذلك الشكل الموسيقي الذي يعتمد في أسلوب كتابته على إرسال جملة موسيقية يلاحظها تكرر للجملة نفسها بعد قليل من صوت آخر ومن مقام آخر مع استمرار الجملة الأولى . ثم تلاحقهما الجملة نفسها من صوت مختلف آخر وهكذا . ولهذا تكتب الفوجة عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات تتلاحق دائماً في استعراض هذه

الجملة التي تسمى بالموضوع . ومن بعد يستعرض موضوع آخر – باللاحقة نفسها – يكون بمثابة الرد على الموضوع الأساسي ومتعارضا معه في الطابع . ولذا يسمى الموضوع المضاد . وعند الختام قد تنتاب ملاحظة الأصوات في استعراض الجمل النهائية بقواصل قصيرة هيما بينها . وربما يستغنى المؤلف الموسيقى عن هذه القواصل القصيرة ويستبدلها بخاتمة عادية . وقد تشتمل الفجوة على موضوع أساسي واحد أو أكثر ، ومتى اشتملت على أكثر من موضوع فلا بد لكل واحد منها من موضوعه المضاد وهكذا .

أما السوناتا فليست بهذا التعقيد والتركيب . إنها تعتمد على الخطوط اللحنية الأساسية التي تشكل أقسامها الكبيرة ، ويمكن للمؤلف الموسيقى أن يتلاعب بهذه الخطوط ، وأن يدخل فيها ما يشاء من تنويعات على مستوى حركاتها الثلاث أو الأربع . وأحيانا يشار إلى شكل السوناتا على أنه «سوناتا أليجرو» أو شكل الحركة الأولى على أساس أن معظم الحركات الأولى في السوناتا تنتم إلى إيقاع الأليجرو أو الإيقاع السريع . كما يجب إدراك المفاهيم المختلفة للسوناتا على مر العصور ، فإذا ذكرت -مثلا- سوناتا الكمان أو البيانو لها ندى أو باخ فلا يقصد بها الشكل المذكور . لأن السوناتا في ذلك الوقت كانت تستخدم كاصطلاح مضاد للكانتاتا ، فقد كانت السوناتا تعزف فقط في حين كانت الكانتاتا تغنى ، ولذلك لم تكن السوناتا في ذلك الحين تتشابه مع الشكل الذي تبلور فيما بعد على يدي كل من موزارت وهايدين .

ويقال إن السوناتا كشكل موسيقي كانت من ابتكار ابن باخ : كارل فيليب إيمانويل باخ الذي يعد من أوائل المؤلفين الموسيقيين الذين جربوا استخدام الشكل الجديد للسوناتا : ويلوروا خطوطها الكلاسيكية التي نضجت فيما بعد بفضل هايدن وموزارت . ثم جاء بيتهوفن ليستخدم كل عبقريته في توسيع رقعة التقاليد التي ارتبطت بشكل السوناتا في عصره ، ثم تبعه كل من شومان وبرامز اللذان أضافا أبعادا جديدة لهذا الشكل الموسيقي . وإن لم تكن في شمولية إبداع بيتهوفن . وقد تطور شكل السوناتا في العصر الحديث لدرجة أنه أصبح من الصعب التعرف عليه في بعض الأحيان ، لكنه مع ذلك ظل محتفيا بروحه وجوهه إلى حد بعيد . ذلك أن الإحصاءات الميكولوجية التي تشيرها المونونات الحديثة في نفس المستمع تقترب كثيراً من منابع السوناتا الأم .

والسوناتا -بصفة عامة- تنقسم إلى ثلاثة أقسام بنائية . الأول قسم الاستعراض حيث يستعرض المؤلف ألحانه . والثاني قسم التعامل حيث يستطرد المؤلف بأجزاء من ألحانه التي استعرضها أو يشتق منها ألحاناً وجملًا موسيقية أخرى ، ثم انقسم الثالث وهو قسم التلخيص الذي يشتمل على استعادة لاستعراض الألحان بأسلوب مغاير يشعر المستمع بحلول الختام . وتتراوح حركات السوناتا بين ثلاث وأربع حركات . وهناك بعض نماذج للسوناتا تتكون من حركتين . وحديثا كتب البعض سوناتا من حركة واحدة ، لكنها كلها حالات استثنائية . ولعل أبرز الفروق بين الحركات المختلفة تتمثل أساساً في الإيقاع . ففي السوناتا ذات الحركات الثلاث ينقسم الإيقاع إلى : سريع - بطيء - سريع . وفي الحركات الأربع ينقسم عادة إلى : سريع - بطيء - سريع معتدل - سريع جداً .

وكثيراً ما يتساءل المثقفون عن البناء الذي يربط فيما بين هذه الحركات الثلاث أو الأربع 16 لكن الواقع يؤكد لنا أنه لم يحدث أن وصل أي ناقد أو دارس متمق إلى إجابة شافية لهذا التساؤل . ذلك أن القعود على الاستماع يجعل المستمع يشعر نفسياً بانتماء هذه الحركات بعضها إلى بعض . ومع ذلك فإنه من الصعب بل من المستحيل إحلال حركة في سوناتا محل حركة أخرى في سوناتا أخرى حتى لو كانت من نفس الإيقاع والمقام . ولو حدث هذا فلا بد من وقوع خلل أو انهيار في البناء الموسيقي كله لكل من السوناتتين . وهذا دليل على التناسق الجوهرى الذى يكمن في روح السوناتا ذاتها كشكل موسيقى معقد وله تقاليده الخاصة به . وحتى في المراحل المبكرة للسوناتا كان الربط بين حركات السوناتا الواحدة يعتمد أساساً على حاجة الأصوات إلى التوازن والتضاد وعلاقات التناغم المفيدة في البناء ، ولم يكن المؤلفون في ذلك الوقت انيكر بهتمون بالعقبات الجوهرية الكامنة داخل الحركات ذاتها . لكن مع انتشار ما سمي بالشكل الدائرى للسوناتا ، فإن المؤلفين حاولوا ربط حركاتهم من خلال وحدة الموضوع في حين احتفظوا بالخصائص العامة المميزة لاستقلالية الحركات .

وكما قلنا من قبل فإن الحركة الأولى في شكل السوناتا بصفة عامة تعتمد على الأليجرو أو الإيقاع السريع ، وهذا ما ينطبق على السيمفونيات والرباعيات الوترية وغير ذلك من الأشكال الموسيقية التى تنهض على شكل السوناتا الأليجرو .

أما الحركة الثانية فيطلق عليها مجازاً الحركة البطيئة؛ لأنه لا يوجد في الواقع الموسيقى ما يعتبر حركة بطيئة ، لأن إيقاعها يتنوع من كاتب لآخر ، ويصعب في قوالب عديدة، فمثلاً يمكن أن تتكون من موضوع وتنويع، أو ربما تكون تطبيقاً بطيئاً لشكل الرونكو القصير أو الطويل على حد سواء ، وهو الشكل الذي تتكرر فيه نغمة معينة من حين لآخر بأسلوب سريع وخفيف ، وربما تكون أبسط من كل هذا في اعتمادها على الشكل العادي للحركة ذات الأقسام الثلاثة، ولكن من النادر أن تتشابه الحركة الثانية تماماً مع شكل سوناتا الحركة الأولى ، وعلى المستمع الواعي أن يضع في اعتباره هذه الفروق المتعددة عند إسغائه للحركة البطيئة .

أما الحركة الثالثة فهي عادة سريعة جداً وخفيفة (مينوتو أو اسكيرتزو) - ففي الأعمال المبكرة لهابيدن وموزارت كانت مينوتو ، ثم ساد الاسكيرتزو فيما بعد - وفي الحاليتين فإنه يعتمد على القسم ذي الأجزاء الثلاثة - ١ - ب - ١ .

وأحياناً تتبادل كل من الحركة الثانية والثالثة الأصوات والتنويعات بدلاً من حصر الحركة الثانية في البضء والثالثة في السريع ، وربما أصبح إيقاع الثانية سريعاً ، والثالثة بطيئاً .

أما الحركة الرابعة أو الختام فغالبا ما يكون بإيقاع الرونكو الطويل أو سريعة السوناتا الأليجرو . ومن ثم يمكننا القول بأن الحركة الأولى من السوناتا هي التي اكتسبت ملامح معينة يمكن التعرف عليها بسهولة، أما الحركات التالية فهي زبشية إلى حد كبير وتترك مجال الاجتهاد مفتوحاً لكل المحاولات والإضافات الجديدة . منها على سبيل المثال السوناتا ذات الحركة الواحدة التي تنقسم إلى نوعين: نوع يعتمد على المعالجة المطولة لشكل الحركة الأولى، ونوع يحاول احتواء كل الحركات الأربع في إطار الحركة الواحدة . أما السوناتا ذات الحركتين فمن الصعب وضعها تحت بند معين أو في إطار نقدي محدد .

ومهما تعددت الاجتهادات في صياغة السوناتا فإنها لا تبعد كثيراً عن شكلها (١ . ب . ١) أو الأقسام الثلاثة : الاستعراض والتفاعل والتلخيص ، فالاستعراض يعنى على موضوع أول ، وموضوع ثان ثم موضوع ختامي ، وتقلب الخاصية الدرامية على الموضوع الأول الذي يسميه بعض النقاد الموضوع «الذكر» ، ويشكل دائما المقام الرئيسي ، أما الموضوع الثاني فتقلب عليه الصفة الغنائية أو «الأنثوية» ،

ويشكل دائما المقام السائد، أما الموضوع الثالث فيقل في أهميته ودلالته عن الموضوعين الأولين لكنه ينتمى أيضا إلى المقام السائد.

أما قسم التفاعل فيتميز بالحرية في التشكيل والميل إلى النسبة للمادة الموسيقية التي قدمت من خلال الاستعراض ، وأحيانا يضيف مادة جديدة إليها بحيث ينتقل من مرحلة التنويع إلى مرحلة التطوير . وفي هذا القسم أيضا تطلق الموسيقى إلى مقامات جديدة لم ترد في قسم الاستعراض. أما قسم التلخيص فيعيد تأكيد الموضوعات التي وردت من قبل في الاستعراض ، باستثناء أن كل الموضوعات تعود لكي تتدرج تحت لواء المقام الرئيسي .

ويضيف بنا المقام لشرح تأثير السوناتا - كشكل وكمفهوم - على أساليب التأليف الموسيقي المتعددة، لكنها بصيغة عامة تشكل حجر زاوية في فن كل مؤلف موسيقي سواء مارس كتابتها أو ركز إبداعه في مجالات موسيقية أخرى. والمؤلف الذي لا يستطيع التمكن من أسرارها -سواء على مستوى النظرية أو التطبيق- لن يقدر على كتابة عمل موسيقي له شأن يذكر . ذلك أن السوناتا هي البوابة الرئيسية المؤدية إلى عالم الموسيقى المبهر.

★ ★ ★





## السيرك

عرف الإنسان السيرك في أيام الإمبراطورية الرومانية القديمة التي كانت تمجد القوة والعنف والغلبة في كل صورها وخاصة الجثمانية لأن اعتماد الإنسان على الآلة لم يكن قد تعدى المحركات والنورج والمثبور في وقت السلم والسيف والعربة العسكرية في وقت الحرب، ولذلك كانت القوة الجثمانية مجالاً كبيراً لاستعراض البطولات، وإذا كانت الحضارة الإغريقية -التي سبقَت الحضارة الرومانية- لم تعرف السيرك فلأنها كانت تضع قوة الفكر والعقل في المرتبة الأولى قبل قوة الجسد والعضلات المفلتة. فالقوة الجسدية بالنسبة لها مجرد تكملة للقوة العقلية، ولكن العقل يستطيع أن يستغنى في أحوال كثيرة عن قوة الجسد بينما الجسد مهما بلغ شأواً بعيداً عن القوة والجبروت فإنه لا يمكن أن يستغنى عن قوة العقل ولا تحول الإنسان إلى مجرد وحش مفترس يجوب الأعراس والمقايات.

ولكن أباطرة الرومان مجدواً القوة الجسدية وأشعلوا حميتها في الشباب لأغراض عسكرية وتوسعية حتى تمت سلطانتها على العالم القديم كله، وفي أوقات السلم كانت الدولة في غاية الحرص على تذكير الشباب بعبادة القوة الجسدية. وكان السيرك من أهم الوسائل لتحقيق هذا الهدف: نظراً لشعبيته وعروضه التي تقدم على ساحة عريضة تجمع آلاف المتفرجين في وقت واحد، وكان السيرك الروماني القديم يقترب في شكله من تصميم الاستاد الرياضي الحديث، فالمساحة التي تقدم عليها العروض تتخذ الشكل البيضاوي ومحاطة بمدرجات حجرية، وكانت هذه المدرجات تمتد إلى حوالي ٢٨٥,٠٠٠ متفرج في المتوسط، وفي المساحة المخصصة للمرض كانت تقدم «التمر» الشعبية التي يعشقها الجمهور وعلى رأسها سباق العربات الحربية ذات الفجلتين والحصان الواحد والتي تشبه إلى حد كبير عربة رمسيس، وإيضاً المسابقات الرياضية: المراثون والوثب العالي بالخيول فوق الحواجز والمصارعة سواء بين اثنين من المصارعين أو بين مصارع وأسد مثلاً.

وكانت المصارعة من العنف بحيث استخدمت فيها السيوف والرماح والشبائك . ولم تكن تنتهي إلا بالقتل على أحد المصارعين أو بالعفو عن المنهزم بأمر من الإمبراطور الذي كان يواظب على حضور هذه العروض العنيفة من أجل بث روح العنف والوحشية في نفوس الشباب الروماني نهضة لإدخالهم الجيش . وكانت حمى القتال لا تقتصر على المصارعين بل سرت عدواها إلى الجمهور الذي كان يتحول إلى شعلة متحركة من العنف والدموية كما يفعل بعض جمهور كرة القدم في المباريات الحاسمة في أيامنا هذه .

وكان العرض المفضل لدى جمهور النظارة في ذلك الوقت هو مشاهدة المصارعين الذين ينزلون إلى الحلبة لمصارعة الأسود ، وبذلك نستطيع القول بأن الأسد هو أول حيوان حاول الإنسان أن يظهر سيطرته عليه ويستعرضها أمام جمهور من المقربين . وبالطبع فإن المصارعة كانت تنتهي بالقتل على الأسد أو المصارع . وأثناء ازدهار الدولة الرومانية تحولت مصارعة الأسود إلى ترويض لها بحيث كان العرض ينتهي بأن يطبع الأسد أوامر المصارع ويدخل إلى قفصه صاغراً . ولكن هنا العرض المتحضر لم يكتب له أن يستمر طويلاً لأن المسيحية بعد ذلك بدأت في الانتشار وأحس الأباطرة الرومانيون أن هذا الدين الجديد يهدد الإمبراطورية في صميمها لأنه يملك من الأسلحة مالا يستطيع الجيش الروماني بكل جبروته أن يقضى عليها . فأسلحة روما كانت العنبر والجبروت والقوة والإرهاب والتدمير والحرب بينما كانت أسلحة المسيحية متركزة في الشرحب بالاستشهاد والسلام والمحبة وعدم مقاومة العنف بالعنف . ولذلك بدأ الأباطرة في محاولة عنيفة للقضاء على المسيحيين، وذلك بالتخلص منهم في حلبات المصارعة . فكانوا يلقيون بهم إلى الأسود لكي تنهش لحمهم . وبذلك انتهى العصر الذهبي للسيرك الروماني القديم لأنه ترك الرياضة وأصبح أداة سياسية للقضاء على مقاومة جديدة لمبادئ العنف والحرب والتدمير .

ويقول الفيلسوف الفرنسي فولتير في خطاب له عام ١٧٧٠ إلى مدام تيكز إنه قرأ بعض المخطوطات التي تدل على أن الرومان عرّفوا مهرج السيرك الذي كان يقدم عروضه المضحكة والساخرة بين الفقرات العنيفة والمرهقة للأعصاب حتى يمكن الجمهور من لحظات استرخاء يسترد فيها أنفاسه اللاهثة استعداداً للفقرة

العنيفة التالية ، وفي نفس الخطاب يشرح فولتير لماذا نكر أصل كلمة «Arena» ، «أريناء» وهي اللفظ اللاتيني الذي يطلق على «الحلبة» فيقول إن أصل هذه الكلمة عربي لأنها أتت من كلمة «عرين» أي المكان الذي يعيش فيه الأسد . ولأن الأسود كانت تعيش في أقفاص وحجرات ملصقة بالحلبة فقد أطلقت كلمة «أريناء» على كل المساحة البيضاء التي تقدم عليها العروض المختلفة .

وبعد انهيار الدولة الرومانية اختفى هذا الشكل الأولي للمسيرك وانتشر على مر التاريخ ولم يعرف له أثر حتى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي حين عرف المسيرك بشكله الحديث المشهور به الآن ، فقد ولد المسيرك الحديث على يد فارس إنجليزي يدعى فيليب أستلي عاش في الفترة ما بين عامي ١٧٤٢ و ١٨١٤ . والسبب الذي حوله من القروسية إلى المسيرك أنه كان فارسا فاضلا للغاية، وكثيراً ما سخر منه زملاؤه وكان مثاراً للنكات والفحشات ، ورغم أنه كان يملك من روح الدعاية ما ساعده على مقاومة هذه السخرية فإن تشعبه بروح القروسية التي تحض على الكبرياء والعنجهية جعله يتخلى عن القروسية ذاتها ويعمل متعمداً للحفلات المسرحية حتى يشبع حبه للكوميديا والفكاهة دون أن يكون شخصه مثاراً للسخرية والنكات، ولكنه ترك المسرح الذي لم يشبع روح القروسية عنه . وافتتح أول سيرك في التاريخ الحديث في لندن عام ١٧٧٠ ضم إليه كل الشباب الإنجليزي المتعطش لإبراز قوته وقوته الجسمية . ولكن المسيرك لم يكن متشكلاً كما عرف فيما بعد ، ولكن كان مقترعاً ثابتاً على ضفاف نهر التيمز بالقرب من مسرح جلوب الذي كان يعمل به شكسبير من قبل ، وكان يوم الأحد من كل أسبوع يزدحم بعيلة القوم الذين يفدون من كل أنحاء لندن في عرباتهم الفاخرة لمشاهدة عروض المسيرك التي كانت تقدم فيها بين الساعة الثالثة والخامسة مساءً قبل أن تغرب الشمس، وقد قدمت كل العروض المعروفة لدينا الآن من السير على الحبل المشدود واللعب على العقلة والمتوازيين والقفز وسط حلقات مشتعلة بالنار . وكل أعمال السحر والشعوذة وترويض الحيوانات ابتداء من الأسود والتمور والخيول ومروراً بالقردة والفسانيس وانتهاء بالكلاب . ويقال إن حب الإنجليز المشهور للكلاب قد بدأ من هذا المسيرك لأن الكلاب كانت تقدم الفقرات التي تدل على ذكائها وحبها للإنسان وإخلاصها له . ويقال أيضاً إنه عندما مات فيليب أستلي عام ١٨١٤ أضربت كلاب المسيرك عن

الطعام حزيناً عليه ولم تفلح كل المحاولات في إجبارها على الطعام وصارت هي الأخرى ، وأصبح الإنجليز يضرعون المثل بإخلاص الكلاب بعد هذه الحادثة ومن يومها وهم يعتقدون الكلاب ويحرصون على تدليلها بكل الوسائل الممكنة .

ولم تعرف الخيمة الكبيرة للسيرك المتنقل من مكان إلى آخر إلا في القرن التاسع عشر في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان من المعتاد أن ينتقل السيرك بكل معداته ولأغلبه من مدينة إلى أخرى وخاصة في الصيف وأوائل الخريف وهي الفترة التي تعود الأمريكيون أن يتركوا فيها أعمالهم لقضاء الأجازات والإقبال على دور اللهو ومنها المسرح والسيرك ، وغالباً ما كانت المصايف على المحيط والبحيرات هي التي تحظى بنصب خيمة السيرك ، ونظراً لأن العمل في السيرك كان موسمياً فلم تكن هناك حاجة إلى إنشاء مقر دائم ، وكانت الخيمة فكرة عملية لأنها لا تكلف أصحاب السيرك إقامة بناء كبير وشراء أرض له أو تأجيرها . وأيضاً تسهل مهمة الانتقال إلى الأماكن التي يتجمع فيها أكبر عدد من المتفرجين وبذلك يزداد الإقبال والدخل الاقتصادي . وكان السيرك الأمريكي في القرن التاسع عشر يعتمد على أربعة من العروض :

أولاً : العرض الرياضي على المتوازيين والعقلة والحبل .

وثانياً : العرض العجيب للألعاب الغريبة بين الناس كان يعرض أطول أو أقصر أو أنحف أو أثخن رجل في أمريكا، وهكذا وما يمكن أن يفعله كل منهم أمام الجمهور طبقاً لإمكاناته . وكان هذا العرض بمثابة الفقرة التي يقدمها مهرج السيرك على سبيل الإضحاك في أيامها هذه .

ثالثاً : العرض الرئيسي ويتمثل في فقرة ترويض الأسود .

رابعاً : العرض الشامل لمهارات رعاة البقر والذي عُرف باسم "Wild west show" أي «عرض الغرب المجنون» وغالباً ما كان ينتهي هذا العرض الأخير بخروج اللاعبين من خيمة السيرك على ظهور الخيل لاستعراض مهاراتهم خارجه حيث المساحة الشاسعة والهواء الطلق ، وكان الجمهور بالتالي يخرج وراءهم لمشاهدة هذه الألعاب الخطيرة . وهي الألعاب التي انفصلت في مطلع القرن العشرين عن «السيرك» وتحولت إلى ما يعرف الآن بالروديو "Rodeo"، وأصبح بمثابة مهرجان

قومى لرعاة البقر فى كل ولاية على حدة ، فيه يتسابقون ويقدمون كل الحركات  
الدهلوانية المكنة . وفى نهاية المهرجان تمنح الجوائز للفائزين .

أدخل الأمريكيون فى السيرك فقرة ركوب الخيول بدون سرج أو لجام ، وفترة  
الرماية بالسهم والبندقية وطوروا العرض القريب للأفراط البشرية إلى الدور  
الفكاهى الذى يقوم به مهرجو السيرك . ونظراً للنظام الرأسمالى الذى يعتبر أن  
نجاح أى عمل فى لابد أن يرتبط بالمائد الاقتصادية الذى يدره فقد تفنن  
الأمريكيون فى اجتذاب الجمهور إلى السيرك بأية طريقة ومنها الاستعانة بالفتيات  
اللاتى يكشفن عن أكبر جزء ممكن من أجسامهن لمببين : أولهما أن المايوه الذى  
ترتديه لاعبة السيرك يمنحها الكثير من حرية الحركة ولا يروق انطلاقها أو يهدد  
حياتها ، وثانيهما أن الجمهور وخاصة الرجال يحبون مشاهدة اللاعبات فى هذا  
الذى تحت الأضواء الكاشفة ، ولم يقتصر الأمر على هذا بل إنه فى عام ١٨٨٠  
ابتدع الأمريكى آدم فوريو مسابقة لاختيار أجمل فتاة فى أمريكا فى سيركه حتى  
يجتذب الناس من جميع أنحاء الولايات المتحدة لمشاهدة عروض السيرك التى  
اختتمت بمسابقة ملكة جمال أمريكا ، وكانت أول مسابقة من نوعها فى التاريخ  
الحديث وهازت فيها الأسمه لويز مونتا جيو ، وحازت على مكافأة قدرها عشرة آلاف  
دولار ، وقد سارت المسابقات أمام لجنة التحكيم فى أزياء متنوعة تماماً كما يحدث  
الآن فى مسابقات الجمال .

وفى العشرينيات من هذا القرن ارتفعت شكوى لاصبى السيرك فى أمريكا  
بأنذات احتجاجاً على الأجور والدخول المرتفعة التى يحصل عليها المطربون والممثلون  
بينما لا يحصلون هم على أجر اتفه مطرب منمور برغم أنهم يعرضون حيلهم  
للخطر كل عرض . وحاول أصحاب السيرك فى ولاية كاليفورنيا تقاضى هذه الثروة  
عن طريق الاستعانة بمطربين يقدمون وصلات مختلفة بين فقرات البرنامج حتى  
يمكن رفع تذكرة الدخول ، وبالتالي زيادة دخل السيرك وأجور اللاعبين وأصبح الفناء  
فترة هامة فى السيرك فى ذلك الوقت لدرجة أن السيرك أصبح يعرف بأسماء  
مطربيه ، وغالباً كانت الأغاني التى تقدم تميل إلى الفكاهة والتشهير وفى بعض  
الأحيان إلى الألفاظ الجارحة وذلك تعشياً مع مزاج الجمهور الذى كانت أغلبيته من  
رعاة البقر وعمال المناجم والباحثين عن الذهب والهاجرين من القانون والسجون.  
وكان تناول المربطيات والتجيلاتى والتسالى من أهم الشروط الأساسية لامتعتاع

الجمهور بالعرض . ولذلك حرص صاحب كل سيرك على إعداد سيركه بوقية كامل قادر حتى على تقديم وجبات غذائية خفيفة ، وابتداء من الثلاثينيات تطور السيرك في كل من أمريكا وأوروبا تطوراً كبيراً لدرجة أنه أصبح فناً كلاسيكياً له تقاليده العائلية المعترف بها. ودخل فيه الباليه والرقص الشعبي والاسنعرافات الضخمة التي تشتمل على حوالى مائة لاعب ولاعبة في كل فقرة على حدة . وأصبح السيرك مكاناً ضخماً للإيهار عن طريق الألوان والأضواء والألعاب كما نجد في سيرك بينى روز الأمريكى الشهير على سبيل المثال .

ويعد السيرك في مصر صورة مصغرة للسيرك الأمريكى في بدايته وأسلوب عرضه الأولى ، فقد حملت عائلتان مصريتان على عاتقهما إرساء تقاليد أول سيرك مصرى صميم في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وهاتان العائلتان هما عائلة الحلو وعائلة عاكف . وقبلهما اشتهر سيرك عمار على مستوى مصر كلها لكنه لم يترك الأجيال التي تركتها هاتان العائلتان . وكان السيرك المصرى يتنقل كالأمريكى بين الأماكن وفي المناسبات الدينية والوطنية التي يتجمع فيها أكبر عدد ممكن من المتفرجين. ولذلك ارتبط السيرك في أذهاننا منذ الطفولة بالموالد. وبرغم الإمكانيات الضئيلة التي اعتمد عليها السيرك في ذلك الوقت فإن العروض لم تكن تقل عن مثيلاتها في الخارج من ناحية الإنتاج والخطورة. وظل السيرك يعتمد على هذه الجهود الفردية حتى بدأ يتعثر في أواخر الخمسينيات لانصراف الجمهور عنه بعد أن شاهد إمكانيات السيرك الروسى والإيطالى والهندي الذين زاروا مصر في هذه الفترة. عندئذ تدخلت الدولة وأنشأت السيرك القومى وضمت إليه كل المواهب التي رعتها أسرنا الحلو وعاكف ولاعبى الأكروبات الذين اعتادوا تقديم نمرهم على المسارح وفي الأندية الليلية ، واستطاع السيرك أن ينهض على قدميه ويضارع سيركات العالم المتقدم باعتراف اللاعبين الأجانب الذين جاءوا لتقديم عرضهم مع زملائهم المصريين . وهذا يؤكد أن المصرى قادر على استيعاب عمله وضمن مستقبله وخاصة أنه يعرض حياته للخطر كل ليلة من أجل أن يبهج الجمهور الذي جاء إلى خيمة السيرك لقضاء ليلة ممتعة ومثيرة وينسى فيها همومه ومتاعبه ومشاغله اليومية وتجعله قادراً على مواجهة الحياة بعزم أشد وإرادة أقوى وخاصة بعد أن شاهد هؤلاء الأبطال الذين يتعدون الموت كل يوم وعلى وجعهم ابتسامة عريضة تؤكد تحدى الإنسان وإرادته .

\* \* \*

## السيمفونية

تعنى كلمة «سيمفونية» حرفياً تناغم الأصوات فى وحدة لحنية . لكن أصل السيمفونية كشكل موسيقى يعود إلى مطلع عصر الأوبرا الإيطالية عندما كانت تستخدم كافتتاحية للأوبرا . وكانت هذه السيمفونية أو الافتتاحية قد بلغت قمة تنسجها على يدي أليساندرو سكارلاتي الذى قسمها إلى ثلاثة أجزاء : سريع - بطيء- سريع . وهكذا كان سباقاً إلى وضع تقاليد التحركات الثلاث التى تتكون منها السيمفونية الكلاسيكية . وفى حوالى عام ١٧٥٠ انفصلت السيمفونية عن الأوبرا التى كانت بمثابة الأم لها ، واتخذت لها كياناً مستقلاً فى صالات العزف . وقد وصف كارل نيف فى كتابه «موجز تاريخ الموسيقى» ما حدث عندما قال :

« عندما انتقلت السيمفونية المسرحية إلى قاعات العزف ، اجتاحت عالم الموسيقى حمى لا تقاوم جعلته يقبل فى نهم على عزف السيمفونيات، ولم يكن المؤلف الموسيقى ينشر أقل من نصف دسنة سيمفونيات فى الدفعة الواحدة . وكثير من المؤلفين كتب الواحد منهم أكثر من مئة سيمفونية بمفرده . لدرجة أن إجمالى الإنتاج زاد عن آلاف مؤلفة . وفى ظل مثل هذه الظروف فإنه من العيب وتضيق الوقت أن نحاول اكتشاف المؤلف الذى ابتكر الأسلوب الجديد ، فقد شارك مؤلفون عديدون فى الحركة الجديدة . وفى مراحلها المبكرة شارك الإيطاليون والفرنسيون والألمان » .

وكان أشهر أوركسترا فى ذلك العصر قد تأسس فى مدينة مانهايم فى الفترة ما بين عامى ١٧٤٣ و ١٧٧٧ . وقد مهد الرواد الذين ألفوا لهذا الأوركسترا الطريق لهدوم هايدن وموزارت . بعد أن رسخوا ويلوروا الملامح الأصلية المستقلة للشكل السيمفونى مثل الكريشبو الذى يتصاعد بالألحان إلى قسمها الشاهقة . والديمينوندى الذى يهبط بالألحان إلى أعماقها المنخفضة ، كما أضافوا مزيداً من

المرونة إلى البناء الأوركستراي . لكن النسيج العام كان يعتمد أكثر على النحن الواحد ، متأثراً في ذلك بالأسلوب الأوبرائي الخفيف في الغناء . ومتجنباً بذلك الأسلوب الكونتراپنطي الأكثر تعقيداً وتركيباً والذي تميز به شكل الكونشرتو الكبير.

على هذا الأساس قام هايدن بانضاج الأسلوب السيمفوني تدريجياً، ولذلك اشتهر كثير من النقاد الموسيقيين بأيا للسيمفونية . لكن يجب ألا ننسى أن بعضاً من أعظم إنجازاته في مجال السيمفونية قد كتبه بعد رحيل موزارت . وبعد مرحلة طويلة من الضيق والنضج . ولقد ترك السيمفونية بعد أن أصبحت شكلاً فنياً متكاملًا وقادراً على مزيد من الانمو والتطوير ، لكنه لم يستغل كل إمكانياتها وطاقاتها التي فتح أبوابها بنفسه ، وبذلك مهد الطريق لمن جاء بعده وخاصة بيتهوفن الذي سجل خلود موسيقاه سيمفونياته التسع . فقد انقطعت الصلة تماماً بين السيمفونية وبين كل أصولها الأوبرالية : بعد أن اتسع نسيجها وشكلها وأغتها الانفعالي وساد الأوركسترا كل قطاعات العزف ، وهز أرجاء النفس البشرية بالحنان لم تسمع من قبل . وكان بيتهوفن في تلك المرحلة المعلاق الذي أقام مملكة من الألحان والأنغام لا يستطع غيره أن يحكمها .

وفي القرن التاسع عشر سار على نهجه كل من شومان ومندلسون لكنهما لم يوصلا إلى الآفاق السيمفونية البعيدة التي بلغها . وفي منتصف القرن أصبحت السيمفونية مهددة بضيق زمام القيادة من يديها في مجال العزف الأوركستراي . وبدأ المحدثون من أمثال ليست وبيربوز وفاجنر في صرف النظر عنها على أساس أن زمنها قد مضى . وأصبحت في حاجة إلى بعض الفكر الواضح المتبلور الذي يمنح المعنى والمبنى للدراما الموسيقية ، وكان تيار التجديد جامعاً لدرجة أن دفاع المحافظين من أمثال برامز وبراخنر وتشايكوفسكي عن السيمفونية بدا وكأنه دفاع عن قضية خاسرة .

وكان فاجنر زعيم الثورة ضد السيمفونية التقليدية بلا منازع . فقد تطورت الموسيقى الخالصة حتى بلغت القمة في عهد السيمفونيات الذي بدأ بهايدن وتطور على يد موزارت وبلغ عصره الذهبي عند بيتهوفن . ولقد سارت الموسيقى خلال ذلك التطور من الشكلية إلى المبنية : فينما كانت في أوائل عهدها ، وفي معظم فترات



القرن الثامن عشر ، هنا شكليا إلى حد بعيد ، وبينما كنا نعيجز عن أن نستمد أية عاطفة واضعة المعالم من سيمفونيات هايدن وموزارت - باستثناء العاطفة الدينية في موسيقاهما الكنسية - رأيناها تتخذ عند بيتهوفن ، وخاصة منذ سيمفونيته الثالثة ، صورة عينية واضحة : فهي تعكس عواطف ومشاعر عديدة ، وتزداد تغلغلا في عالم الفكر والوجدان في آن واحد . لكن فاجنر وجد أن هذا الاتجاه نحو العينية لا يكفى ، فقد ظلت الموسيقى عاجزة عن تحديد وحصر الانفعالات التي تعبر عنها إلى حد بعيد ، وهي لن تصل إلى أكثر مما وصلت إليه على يد بيتهوفن : أي إلى التعبير عن انفعالات عامة لا تحرك نفوسنا في اتجاه محدد بعينه ، بل تشير في داخلنا مشاعر غامضة يمكن أن تخضع للتفسير الخاص لكل مستمع على حدة .

أدرك فاجنر أن بيتهوفن في الفترة الأخيرة من حياته قد اكتشف أنه قد بلغ غايته من الموسيقى الخالصة ووصل بها إلى حدود لا يمكن تجاوزها ، وأنها مهما ارتفعت فلن تعبر إلا عن مشاعر غامضة بحيث لا تؤثر في النفس البشرية على نحو واضح ، ولذلك استخدم الشعر لكي يصبغها بصبغة عينية محددة . فمزج في الجزء الأخير من سيمفونيته التاسعة والأخيرة بين الشعر والموسيقى ، وبين أنغام الآلات والصوت الإنساني ، في وحدة متناسقة مزجت بين عبقرية شيللر الشعرية في قصيدته «أنشودة للفرح» ، وبين عبقرية بيتهوفن الموسيقية ، ولذلك اعتقد فاجنر - وإن كنا نختلف معه - أن عبقرية بيتهوفن تكمن في تمهيد الطريق للدراما الموسيقية . وأن خير أعماله هي السمفونيتان الثالثة والتاسعة ، والافتتاحيات التي لا يراها مجرد مقدمات للدراما ، بل هي الدراما بأسرها في شخصياتها وأحداثها ومشاعرها . فقبل بيتهوفن ، كان ما يعنى به الفنان هو الموسيقي من حيث هو الموسيقي ، أما هو فقد عبر عن أفكار خارجة عن نطاقها . ومنذ تلك اللحظة سار الفن الموسيقي في طريق يؤدي مباشرة إلى الدراما الفاجنرية ، أي إلى السيمفونية الغنائية بالمعنى الصحيح .

لكن الزوبعة التي أثارها فاجنر لم تجرف في دوامتها أحداً غيره ، ويبدو أنه استغنى بمفرده كل طاقاته الفكرية والفنية في دراماته الموسيقية وعلى رأسها رباعته الشهيرة «خاتم النيبولونج» ، فقد أثبت سيزار فرانك مثلاً : قدرة السيمفونية على التجدد والتطور والابتكار عندما أبدع ما عرف بالشكل الدائري للسيمفونية

وكان من أوائل رواده . فقد سعى إلى الوحدة العضوية للشكل السيمفوني عن طريق مزج كل الخطوط اللحفية والتفيمات الأساسية في مجرى متسق يصدر عن نفس المنبع وينتهي إلى نفس المصب . وفي أثناء هذه التفاعلات ينطلق لحن بمثابة شعار أساسي في لحظات غير متوقعة عبر الحركات المختلفة للسيمفونية تستمد من الجمل الأساسية القليلة التي تتحول وتتبدل تماماً كلما تطور العمل الموسيقي ونما ، بحيث يصبح ما قدم أولاً على أنه جملة افتتاحية زاهرة بالوقار والجديّة ، النغمة الأساسية في الإسكيزو أو الحركة المرحلة الخفيفة . ومن ثمّ يمكنها الانتقال أيضاً بطريقة مشابهة إلى الحركة البطيئة ثم الخاتمة .

وإذا لم يكن الشكل الدائري للسيمفونية قد انتشر على نطاق واسع فتلك لأنه من المحتمل أنه لم يحل مشكلة الحاجة إلى منطق موسيقى متعاسك في كل حركة من حركات السيمفونية على حدة . وهذا المنطق لا يتأتى إلا من خلال وحدة كل الخطوط اللحفية في بوتقة واحدة فقط، تنصهر فيها انفعالات المستمع بدون تشتت . والمشكلة تتمثل في أن هذا المنطق لا يملك المايير والمقاييس المحددة التي يمكننا أن نقيس بها درجة تماسكه ووحدته ، فهو يعتمد أساساً على موهبة المؤلف ومهارته التي تختلف باختلاف الظروف والأشخاص. لكن كل هذه الضجة لا تخرج عن نطاق الجدول الدائر حول العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون . فالشكل هو مضمون موسيقي ، والمضمون شكل موسيقي ، ولا يمكن انفصال بين هذا وذلك باليساطة التي حاولها هاجنر . والدليل على ذلك أن السيمفونية - كشكل ومضمون - استمرت بعده . بل إن تلاميذ سبزار هرانك من أمثال فنسنت دندى وإيرنست بلوخ استطاعوا توسيع نطاق الشكل الدائري للسيمفونية مما فتحها عضوية متعاسكة .

ومع مطلع القرن الحالي بدأ المؤلفون الموسيقيون وكأنهم قد تأثروا بهجمة هاجنر الشرسية على السيمفونية . فلم يكتب ديبوسى ، رافيل ، وشونبيرج وسترافنمكي سيمفونيات في سنوات نضجهم ؛ لكن سرعان ما تغير الموقف واستطاعت السيمفونية التغلب على النكسة الفاجرية وعادت بقوة في قرتنا على يد روسيل وهونجر ، وفي روسيا على يد مايسكوفسكى وبروكيفيف وشوستا كوفتش ، وفي إنجلترا على يد باكس وفون وليامز ووالتون ، وفي أمريكا على يد هاريس وسيشن ويستون كما يجب ألا ننسى أنه في الفترة التي طن فيها البعض أن

السيمفونية قد اندثرت ، كأي أعمدة التأليف الموسيقى من أمثال مالر وسيبيلياس  
يتوهمون بترسيخ جنورها، وإثارة اهتمام الأجيال الجديدة بهذا الشكل الموسيقي  
العريق .

وكان مالر وسيبيلياس أكثر ثورية في صياغة الشكل السيمفوني من كثير من  
المؤلفين الذين جاءوا بعدهما . فقد أراد مالر أن يوسع من نسيج السيمفونية وأن  
يجعلها أكثر إثارة وضخامة فقام بزيادة عدد أعضاء الأوركسترا إلى أرقام لم يحصل  
إليها من قبل ، وزاد من عدد حركات السيمفونية وأدخل مجموعات الكورال في  
سيمفونيته الثانية والثامنة . ويبدو كأنه ألي على نفسه أن يحمل تقاليده السيمفونية  
البيتهوفنية . وكان النقاد قد هاجموه بقسوة ومرارة لاعتقادهم أنه سعى لإحاطة  
نفسه بهالة لا يستحقها ، وأنه سار وراء ادعاءاته التي لم تكن سوى عالم مزيف من  
الأوهام عاش فيه . لكن ميزان النقد سرعان ما عاد إلى سيرته الموضوعية العادلة  
وأثبت التحليل العلمي لحركات سيمفونيته التسع أنه لا يقل في مستواه عن رائد  
كبيسر مثل بيرليوز . وعلى أية حال ففي أعماله تبرز ألوان أوركستراالية جديدة .  
ويتألق نسيج كونترا بنغلي جديد لدرجة أننا لا نستطيع تحليل السيمفونية الحديثة  
بدون أعمال مالر التي منحتها دفقات لا شك في قوتها وحيويتها .

وقد تميزت معالجة سيبيلياس للشكل السيمفوني بنفس الثورية والحرية  
والانطلاق وخاصة في سيمفونيتيه الرابعة والسابعة اللتين تنتميان إلى الشكل  
السيمفوني النادر الذي يتكون من حركة واحدة فقط . وكان سيبيلياس أكثر خطاً من  
مالر في إقبال النقاد على تحليل أعماله بدون هجوم شرس . وقد اختلف النقاد  
حول مدى ابتعاد سيبيلياس عن النماذج السيمفونية التي سادت القرن التاسع عشر .  
ولكن هذا الاختلاف في حد ذاته دليل على خصوبة أعماله . ويرى الناقد أرون  
كوبلاند في كتابه « كيف تصفى إلى الموسيقى؟ » أن سيمفونية سيبيلياس السابعة -  
على الرغم من اصطلاح السيمفونية الذي تستخدمه - تنتمي أكثر إلى شكل القصيدة  
السيمفوني الذي ابتكره ليست من قبل . ويصفه عامة قُبان المستمع العادي بلحظ أن  
سيبيلياس لم يبن حركاته السيمفونية بالأسلوب التقليدي بل اعتمد أكثر على النمو  
العضوي التدريجي لخط لحني أساس يتطور إلى خط آخر بدلا من تناقض خط مع  
آخر . وأحيانا قد تبدو البداية ضعيفة ولا تعد بالكثير ، لكن اللحن يكتسب القوة  
والانطلاق في أثناء عملية نموه وتطوره .

وإذا استعرضنا وضع السيمفونية وسعد الأشكال الموسيقية في النصف الثاني من القرن الحالي ، لوجدنا أنها مازالت تتمتع بمكانتها الأثيرة في قاعات العزف وفي أجهزة الإعلام من سينما وراديو وتلفزيون . بل إن الشكل السيمفوني استطاع أن يصل إلى حضارات في الشرق لم تعرفه من قبل ، وأثبت قدرته على احتواء الألحان والمقامات التي لم تكن تخطر على بال رواده الأوائل ، فمثلاً في مصر استخدمه يوسف جريس وأبو بكر خيرت وكامل صليب وعزيز الشوان في صياغة ألحان وأنغام تابعة من التراث الشعبي المصري مما أتاح الفرصة للعالم الخارجي أن يستمع إليها ويتذوقها . فقد أثبت الشكل السيمفوني -على مر تاريخه- قدرته على تجسيد وجدان الأمم والانفعالات القومية، كما أكد قدرته على لمس الأحاسيس الذاتية للفرد الواحد .

ومعها طرأت تطورات على شكل السيمفونية ومضمونها فإنها أصبحت تملك في داخلها روحاً أو جوهرها قد يصعب تحديده وتعريفه ، لكن من السهل - حتى على المستمع العادي- أن يشعر به . وإذا كانت السيمفونيات الحديثة ترفض القوالب التقليدية التي تمكن المستمع من التنبؤ باللحن التالي، فإنها بذلك قد جعلت عملية الاستماع أكثر صعوبة للمستمع غير المتحرس . لكن الجديد -بمرور الوقت- يتحول إلى تقليدي وهكذا . وبصفة عامة فإن كل هذه التطورات أثبتت قدرة السيمفونية على الصمود واختبار الزمن . فهي تملك من الوحدة العضوية والشخصية المتميزة ما يساعدها على استيعاب التطورات المتتابعة دون أن تتجرف في تيارات الأشكال الموسيقية الأخرى .

★ ★ ★

## السيناريو

من المعروف أن الفيلم السينمائي الجيد لابد أن ينهض على سيناريو جيد . وأنه من المستحيل إخراج فيلم جيد لم يكتب السيناريو له بعناية . فمهما كانت فكرة الفيلم وموضوعه على درجة عالية من التضج والفلسفة ، ومهما كان تصويره وتوليجه على أعلى مستوى من الامتياز ، فإنه لابد أن يسقط فنياً وفكرياً إذا كان السيناريو ضعيف البناء . لدرجة أن بعض السينمائيين يعتقدون أن كتابة الكلمات التي تصل في النهاية إلى الشاشة على شكل صور مرئية وكلمات وأصوات ، تحتاج إلى مهارة فنية قد تزيد على تلك التي تحتاجها إدارة الآلات التي تستخدم في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود . فالسيناريو هو العمود الفقري والهيكل العام للفيلم ، ولذلك لا يمكن البدء في إخراج الفيلم وتصويره دون أن يكون السيناريو قد اكتمل تماماً . وهذا أمر شاق يحتاج إلى كل القدرات الذهنية والفكرية والتخيلية والفنية حتى يمكن أن يتخيل كاتب السيناريو مقدماً ما يأمل أن يراه ممروضاً على الشاشة فيما بعد .

وإذا كنا نقول في مجال الأدب أن الأديب الناجح الناضج هو الذي يستطيع على حواسنا بتجنبه للكلمات غير الضرورية والاستطرادات المملة والعواطف المفتحة فإنه يمكننا القول بأن كاتب السيناريو الناجح هو الذي يمتلك موهبة استخدام الأفلام في التعبير عن أفكاره بطريقة منهجية منظمة قائمة على دراية واسعة بالخطوات التي يتبعها الفريق القائم على إنتاج الفيلم وإخراجه إلى الجمهور . فلابد أن يعي تماماً كل المؤثرات الدقيقة في نقل القصة والصورة والإحساس . وأن يربط ثلاثة عوامل رئيسية هي: التوازن الذي يمنح القصة شكلها المتميز ، والتوقيت الذي يحدد اللحظات المناسبة لإدخال عناصر القصة المختلفة . ثم الاقتصاد الذي يجمع خيوط السرد القصصي بحيث لا يثرد انتباه الجمهور لحظة واحدة، ومعنى هذا أن السيناريو يحدد بوجه عام ما يجب أن تقدمه كل صورة، والمدة التقريبية التي

تستغرقها بحيث لا تخل بتوازن الفيلم. وأين يكون موقعها بحيث تتمشى مع التوقيت في سرد القصة ، وكيف يمكن أن تؤدي الحد الأقصى من المطلوب منها بحيث تساعد على الاقتصاد .

والحركة بالنسبة لكاتب السيناريو أشبه بالكلمات بالنسبة للمؤلف ، إذ إن الحركة هي المادة الأساسية للسيناريو. ولكن يجب على كاتب السيناريو أن يختار الحركة حسب مغزاها. فالكتاب لا يتألف من أية كلمات ، والفيلم لا يتكون من أية حركات. والحركة لا تسرد الأحداث الهامة فحسب بل توأكب كل لحظة عرض الفيلم. حتى الأفكار والإيضاحات والافتتاحيات والإحساسات لابد من توصيلها عن طريق الحركة، وهذا ما يفترض إليه الفيلم العربي إلى حد كبير. نظراً لاعتماد الكثيرين من رجال السينما العربية على الحوار بين الشخصيات لتوصيل الإحساسات والأفكار إلى الجمهور . في حين أن أدق الحركات وأبسطها تعبير بوضوح درامي عن الحالة النفسية إذ إن نظرة قد ترم عن حب جارف يحتاج الشخصية . كما تميز الحركة عن الهدف الذي تسعى الشخصية إلى تحقيقه مثل اقتراب القاتل من الغرفة التي ترفد فيها ضيعته. كذلك يمكن للحركة أن تعبر عن الشكوك والهواجس مثلما تظهر العانس بعذر تحت السرير وهكذا إلى مثالا نهاية بحيث يمكننا القول بأن الحركة هي لغة السينما. سواء حركة الكاميرا أو حركة الشخصية أو أية حركة أخرى من شأنها أن تعنى شيئاً له دلالة في سياق الفيلم.

ومادامت الحركة هي لغة السينما ، فإنه من الضروري الوصول إلى الحركة المعبرة وتحقيقها . وكلما كانت الحركة بسيطة وواضحة ومعبرة وهادئة ومحددة. كانت اللغة السينمائية أكثر قدرة على احتواء عقل المتفرج ووجدانه. ولذلك فإن قوة السيناريو تعتمد على المادة الخصبة التي يمكن أن تزودنا بالحركات المعبرة . فالحركات هي بمثابة الكلمات لكاتب السيناريو ، ويتحتم أن تكون لها علاقة بموضوع الفيلم . واللغة السينمائية هي تصوير الكاميرا لحركة كاملة متصلة . أي أنه في كل مرة تتوقف الكاميرا فإنها بهذا تكون قد انتهت من لقطة سينمائية . وعندما تنتقل الكاميرا إلى مكان آخر فإنها بهذا تبدأ في تصوير لقطة جديدة وهكذا . إن سيناريو الفيلم يتكون من لقطات مثلما تتكون القصة من جمل . وإذا كانت الحركات هي مقدرات كاتب السيناريو ، فإن اللقطة السينمائية هي الجملة . وإذا كانت

المقررات تتكون من جمل ، فإن المشاهد تتكون من لقطات سينمائية . وكما أن الفصول تتكون من فقرات ، فإن البكرات (وتسمى أيضا فصول) تتكون من مشاهد . أى أنه إذا كان الكتاب يتكون من فصول ، فإن الفيلم يتكون من بكرات .

ولكن من الضروري ألا يشعر المتفرج بهذا الجانب الحرفي في كتابة السيناريو، بل يجب أن يتحول السيناريو إلى نهر متدفق متصل في تلقائية منطقية بحيث لا يشعر المتفرج بأية فجوات أو ثغرات أو انتقالات لا معنى لها ، صحيح أن كاتب السيناريو عندما يتسم الحركة المعبرة إلى لقطات فإنه يقول للمتفرجين : انظروا إلى هذا الآن .. ثم انتقلوا معي لكي تروا ماذا سيحدث بعد ذلك وهكذا . لكن هذه الانتقالات تحدث في نموعة وسلاسة لا يدركها المتفرج . فهو لا يدرك سوى القصة التي يتم سردها بالصور المتحركة من خلال تغيير اللقطات . ولذلك فإن الانتقال من لقطة إلى لقطة (أو ما يسمى بالقطع) عبارة عن حركة الفيلم التي تسرد القصة . ويجب على كاتب السيناريو أن يضع لقطات عديدة تفصيلية وينسقها حتى يجذب انتباه المتفرجين إلى الخط الرئيسي في تطور القصة.

ولكن يتجنب كاتب السيناريو الدخول في متاهات جانبية بعيدة عن الخط الرئيسي في بناء الفيلم . فإنه يجب أن يراعى عوامل الاقتصاد والتوقيت والتوازن . أما الاقتصاد فهو التبسيط بهدف الاحتفاظ باهتمام المتفرجين ، ومن حق كاتب السيناريو أن يعيد صياغة الجملة المكتوبة في القصة الأصلية لكي ينتقل بها إلى مستوى التعبير عنها تعبيراً معائلاً على الشاشة . وقد تعود جمهور السينما على استيعاب اللغة السينمائية وهي تقدم جزءاً من الحركة لترمز إلى الحركة بأكملها . ذلك أن بعض الجمل السردية في القصة الأصلية إذا ما ترجمت بالتفصيل إلى حركات متصلة فإنها قد تستغرق وقتاً يخل ببناء الفيلم ككل . وهذا يؤدي بنا إلى العامل الثاني وهو عامل التوقيت .

يضع كاتب السيناريو خطة لفيلمه الذي يستغرق مدة زمنية تقريبية، ثم ينقسم خطته إلى عدد محدد من اللقطات . وفي الوقت نفسه يتحتم عليه أن يكون لديه فكرة تقريبية عن طول كل لقطة . وغالباً ما يتحدد طول اللقطة على أساس الحس الفني الذي اكتسبه كاتب السيناريو من طول المراتن وتمكنه من ناحية التوقيت . كما أن هناك قاعدة عامة تحتم التركيز على المشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمناً أطول

للعرض . أما عن توقيت دخول الشخصيات وخروجها . وكذلك المناظر . فإن كاتب السيناريو ليس مقيدا بقيود الدراما المسرحية .

ومن الطبيعي أن يتداخل التوقيت مع التوازن . لكن من الممكن أن يجتمع التوقيت الجيد مع التوازن السيئ . فالتوازن في بناء الفيلم هو السيناريو المتكامل الذي يقنع المخرجين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال حقه في المعالجة السينمائية . وإذا تعارض التوازن مع التوقيت فمن الضروري خضوع التوقيت لحتميات التوازن بحيث قد ينكر كاتب السيناريو في إضافة بعض اللقطات التي ليست لها علاقة وثيقة بالقصة . فالقصة يجب أن تكون في اتجاه واحد . ولكن الحدث الجانبي المرحلي قد يضيف إلى الحبكة من طريق المقابلة . فمثلا قد يوقف كاتب السيناريو الخبير فجأة ليقدم موقفاً فكاهياً ليس له علاقة وثيقة بمجرى الأحداث . وهذا الموقف الجانبي قد يكون مجرد توقف لالتقاط الأنفاس . يحتمل توازن الفيلم بأكمله عندما يستمر التوتر مدة أطول من اللازم . إنه يرجح أعصاب المخرجين ويهين نفوسهم لاستيعاب انفعالات عنيفة جديدة .

ويوضح أوزويل بليكستون في كتابه «كيف تكتب السيناريو» أن هناك نوعاً من التوازن في تكوين الصور باستخدام الاستعارات المرئية ، والتشبيهات أو التعليقات . ولكن التوازن الشامل الأساسي للفيلم يعتمد على التوافق والمقابلة في تكوين لقطات البحر ولقطات الجماهير على سبيل المثال . فإذا رأينا حركة البحر من اليسار إلى اليمين ، فإننا بذلك نشعر بالمقابلة بين الموجة الصغيرة وبين تحرك جمهور كرة القدم كالموجة الهائلة . كذلك الحال مع الأمواج العالية الصاعدة على الصخور يليها جمهور يصعد سلماً متحركاً ، أو تصوير البحر الضاحك المسلط عليه بقع من الأنواء ، بعد لقطة جمهور من النساء في معرض الأطفال .

هذه مجرد أمثلة ليلوغ التوازن في تكوين الصور . أما الإستراتيجية الشاملة التي يجب على كاتب السيناريو اتباعها فتتمثل في تخطيط نموذج العام كسلسلة من النزوات الصغيرة التي تؤدي إلى ذروة كبيرة واحدة . . فإذا استطاع أن يصل إلى التوازن بين التشويق والتعجب والدهشة ، وينسجها بحيث يشعر الجمهور باستيعابه لكل أحداث القصة وشخصياتها ، فإنه بذلك يكون قد نجح في مهمته الفنية بشرط أن يضع في اعتباره حقيقة هامة جداً وهي أن عوامل التوازن والتوقيت والاقتصاد



تعدل من بعضها البعض في سرد الأحداث بالصور . كذلك فإن الحركة الإضافية من الكاميرا يمكن أن تساعد الكاتب على تحقيق ما يريد من توازن وتوقيت واقتصاد .

هناك الحركة الأفقية للكاميرا (بان) أو الحركة الاستعراضية ، ولكن يجب على كاتب السيناريو أن يكون في منتهى الحذر والحرص، لأن هذا النوع من اللقطات الاستعراضية قد يجعل زمن العرض يقلت من يده إذا لم يستخدمها دون مبرر فني كاف . لذلك يجب الاحتفاظ به حتى نصل إلى مكان في الفيلم أو لحظة لا يجرى فيها المنفرد أن يرفع عينيه لحظة عن الشاشة. إن الخطر الذي يهدد أية لحظة تستخدم حركة الكاميرا . هو أن كاتب السيناريو قد يلجأ إلى مثل هذه اللحظة كخيلة لإضفاء حركة سطحية على منظر ثابت أصلا . ولكن لا يمكن [ نفاذ المنظر الثابت باستخدام حركات الكاميرا فهذه الحركات لا تستخدم إلا طبقا لمبررات التوقيت والتوازن والاقتصاد .

وهناك الحركة العمودية للكاميرا (تلت) ولها ميزة خاصة من ناحية السرد الفيلمي، إذ إنها تربط في جملة واحدة جملتين فليميتين منفصلتين . ولكن حركة الكاميرا العمودية ، مثل حركتها الأفقية ، لا تستخدم إلا على أساس مبررات فنية كافية . أما إذا أضحت بدون تمييز فإننا يمكن أن نعس والدوار عندما تتحرك الكاميرا حركة أفقية دون معنى . كذلك فإن الانحراف البسيط عن الاتجاه المستقيم لحركات الكاميرا الأفقية ، يكون مقبولا إذا استخدم في حرص لتحقيق هدف معين ذلك أنه لا يؤدي عين المنفرد. ولاشك أن راحة عين المنفرد يمكن اعتبارها معيارا يتم تطبيقه على كل حركات الكاميرا بلا استثناء . مع العلم بأن الحركة داخل الفيلم أو حركة الفيلم أو حركة الكاميرا يثقلها تفكير المنفرد من سياق الفيلم . وليس باعتبارها حركة تحاول تسليتهم بصرق بهلوانية .

وهناك أيضا لحظة التتبع التي تستخدم من وجود كاميرا على ترولى . وعندما تتحرك الكاميرا إلى الأمام على الترولى ، فإن الأثر الذي نشعر به على الشاشة هو أننا نقشرب من الناس أو الهدف الذي يتجه نحوه الترولى . وتستطيع الكاميرا المنقلة أن تجعل المنفرد يندهون إلى إحدى الحجرات لجذب انتباههم إلى بعض

التفاصيل .. أو يمكن لثل هذه اللقطة أن تشيع معثلاً في سلسلة معقدة من الحركات وتنقل معه من غرفة إلى أخرى وهكذا .

وبالإضافة إلى حركات الكاميرا وأوضاعها المتعددة ، هناك المهارة في اختيار زوايا الرؤية وهدف العدسة والمنظر المائل وغير ذلك من عناصر التعبير السينمائي . فمثلاً يمكن استخدام زاوية الرؤية لشرح اللقطة من وجهة نظر السرد الفيلمي ، وعندما تكون هناك حاجة إلى زاوية معبرة ، لأسباب تتعلق بسياق الفيلم فلا بد من ذكرها في السيناريو . أما المبالغة في استخدام الزوايا الشاذة فتجعل المتفرجين أكثر وعياً بعين الكاميرا ، وكاتب السيناريو المتمرس يريد من جمهوره أن ينسى الكاميرا تماماً حتى يتفرغ للاستمتاع بالتجربة التي يقدمها الفيلم . ولذلك يجب أن تكون لديه فكرة عامة عملية عن الأساليب العادية والروائية التي تتمثل في توجيه الكاميرا على الناس والأشياء في مستوى العين طالما أنه لا يوجد ما يبرر إحداث تأثير خاص عن طريق الزوايا الشاذة .

أما حجم المنظر فيتحدد طبقاً لبعد الكاميرا عن موضوعها مما يؤدي في حد ذاته إلى تأثير معين ، تماماً كما تقفل زاوية الكاميرا . ومثل هذا التأثير المتعلق بحجم الشاشة أو حجم الصورة كما هو محدد بإطار الشاشة يمكن فهمه ببساطة . فنحن عندما نقترّب من الشيء فإننا نبرز العمل الذي يؤديه هذا الشيء . وإذا ابتعدنا عن الشيء فإننا نحدده بمعارات ضامة بالنسبة للمنظر الخلفي وسياق القصة . وإذا كان على كاتب السيناريو أن يلم بزوايا الرؤية ، فإنه يتحتم عليه كذلك أن يكون لديه فهم دقيق لحجم المنظر ، كما يجب عليه أن يذكر حجم كل لقطة في السيناريو . ومن المعروف أن هناك ثلاثة أحجام أساسية للمنظر السينمائي : المنظر الكبير والمنظر المتوسط والمنظر العام . وكل حجم له دلالاته الفنية في سياق الفيلم . فالمنظر الكبير يستخدم لإبراز التفاصيل وانفعالات الأفراد ، في حين يعمل المنظر المتوسط الأسلوب العادي في السرد الفيلمي ، أما المنظر العام فيستوعب منظراً شاملاً أو جماعة من الجماعات أكثر مما يستخدم في إبراز التفاصيل والأفراد .

ويمكن تغيير حجم المنظر لإحدى اللقطات بتغيير موضع الكاميرا بالنسبة للشيء الذي تصويره ، أو بتغيير العدسة المستخدمة في الكاميرا . ذلك أن أي انحراف يحدث نتيجة لتغيير موضع الكاميرا ، يكشف لنا عن أحجام جديدة للمنظر ، ويمكن

تغيير حجم المنظر أثناء اللقطة عندما تسير الكاميرا ، فالكاميرا ا ، ضوئية فوق تروولي ، تبدأ بلقطة عامة للحجرة حتى نستطيع أن نلم بكل شيء يتكو منه المنظر . ثم تسير الكاميرا عبر الحجرة حتى تقترب جدا من أحد الممثلين وتلك لحلة منظر متوسطا ، ويهذا يحول انتباهنا في حدود ضيقة لنصل إلى قلب الموقف

ومن حيل التسلسل الأكثر تأثيرا في الكاميرا : التدرج في المنظر والاختفاء بين المنظر والمنظر الذي يليه ، إنه أشبه بالنقطة في نهاية الجملة ، فـ .عـما تختفي صورة المنظر تدريجيا . نشعر بأن الحدث قد انتهى أو على الأقل تأجل . وقد يحدث ذلك في بطل شديد أو بسرعة حسب ارتفاع التسلسل . وتستطيع الكاميرا أن تخفي المنظر تدريجيا ثم يمكنها أن تظهره تدريجيا في المشهد الثاني . ويجب ألا يحدث اختفاء في منتصف حركة هامة ، فالاختفاء يجب أن يحتفظ به للحظة التي يريد فيها كاتب السيناريو فترة صمت . ومن المعروف أن الاختفاء البطيء جدا عندما يتبعه ظهور بطيء جدا قد يهبط التدرج للشعور بمرور الزمن في سياق الفيلم . كذلك يوحى الاختفاء السريع والظهور السريع بأن زمناً قصيراً قد مضى . وهناك أيضا المزج أو التشابك الذي يمزج منظراً في المنظر الذي يليه . وميزة المزج من وجهة نظر السرد الفيلم هي أنه يربط بقوة بين لقطتين متتامتين قد لا تتضح العلاقة بينهما بدون المزج . كما أنه يجعل المتفرجين يتقبلون مرور الزمن في السرد الفيلم .

ويضيق بنا المقام في هذه المعجالة لأن نلم بكل أطراف فن السيناريو فهو علم وفن . دراسة وموهبة . ممارسة عملية وحسن فنى . وله معاهده الخاصة المنتشرة في جميع أنحاء العالم . وأصبح كتابه الكبار على مستوى كبار الأدباء العالميين ، بل إنهم استطاعوا ابتكار ما يسمى بالأدب السينمائي الذي يحمل في طياته تقاليد الفكرية والفنية الخاصة به .

\* \* \*



## السينما

السينما من الفنون الحديثة التي أثارت جدلاً واسعاً سواء بين العاملين في حقلها أو حول تعريفها تصنيفاً جامعاً مانعاً . فهي تكاد تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل ، ففيها فن القصة ، والدراما، والإخراج ، والتمثيل ، والمؤثرات الصوتية، والضوئية . والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، والرقص ... الخ . هذا من الناحية الفنية . أما على المستوى الصناعي والتجاري فهي تخضع للممولين والمستثمرين والموزعين الذين يرون في العائد الاقتصادي والربح الكبير أهم هدف لهم . ولهم العذر في ذلك لأن رأسمالهم خاضع لتقلبات السوق . ولذلك فهم يريدون إخضاع الفيلم لكل متطلبات السوق . ونظراً لاشتراك أكثر من فريق في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود ابتداء بصاحب القصة وكاتب السيناريو وانتهاء بالموزع وصاحب دار العرض . فإن كل فريق أصبح ينظر إلى السينما من وجهة نظره الخاصة . فالبعض يعتبرها فناً خالصاً لا بد أن يخضع لمواصفات الخلق الفني . والبعض الآخر يرى فيها صناعة وتجارة على مستوى الأرباح والخسائر . والمتصرف والعائد . وهناك مجموعة تعتبرها فناً لا بد أن يساير ظروف الإنتاج التجاري . وهناك مجموعة أخرى تمتد أن الجانب التجاري والصناعي لا بد أن يخضع لحتميات الفن وإلا انقضت صفة الفن عن السينما أساساً ... وهكذا .

وكان التطور السريع المذهل الذي أحرزته السينما سبباً في تصاعد هذا الجدل الواسع . بل إن التطور كان أسرع من أية محاولات لتقنيته فنياً وتقنياً . وعلى الرغم من احتواء السينما على كل الفنون التي سبق ذكرها فإنه من الصعب تطبيق معايير هذه الفنون على السينما . وجمهور السينما يدرك بالحدس القطري الاختلافات التي تفرق بين السينما وهذه الفنون . أكثر من اقتناعه بأوجه التشابه فيما بينها . ولعل هذه الاختلافات هي التي احتفظت للسينما باستقلالها كفن

متميز. فهي تستغل أي فن لأهدافها الخاصة بها ، إذ إن هذه الفنون مجرد وسائل  
لغايات أكثر انتشاراً وشعبية نظراً للجماهيرية الضخمة التي تتمتع بها السينما والتي  
لم يسبق لأى فن الحصول على مثلها .

فالفيلم الروائي يشبه الرواية والمسحجية في اعتماده على شخصيات وحبكة  
ويشبه مخرج الفيلم كاتب الرواية في قدره على تغيير المنظور في لحظة من الزمن .  
لكن المخرج يعبر المنظر دون حاجة إلى ذلك . غير مثل هذا التفسير لأن المخرج يعبر في  
لحظة واحدة . سبب التفسير . أما الروائي الذي يتبع هذا المنهج يتفهم التسرع في  
القارئ قد يضل طريقه إذا لم يكن في حقيقته الكاملة . وهذا هو السر في عدم  
شعبية روايات جوزيف كونراد وجون دوس باسوس برغم الدقة الفنية التي كتبت بها.  
ذلك أنها تحتاج قارئاً من نوعية معينة وإدراك حاد . أما السينما فتوفر على  
المخرج كل هذا الغناء لأن الصور المتتالية تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع  
الخيال . هنا تكمن قدرة السينما على التلاعب بالزمن والمكان . ذلك  
التلاعب الذي يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها . فمن خلال القطع ، يستطيع  
المخرج أن يختار الصورة التي تمشي مع السياق الفيلمي الذي وضعه في ذهنه  
مسبقاً . وهذا الاختيار لا تحده أية اعتبارات زمنية أو مكانية . ومن ثم يتحول  
مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادي قائم بذاته وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من  
جديد . فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التي تخدم فكرته الرئيسية ، ثم يربط  
صوره بدلالات حسية واتشعالية بحيث يؤدي التتابع بين الصورة والصورة التي تليها  
إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة - على حدة - من مكونات مرئية .

والشيء الغريب أن كثيراً من السينمائيين ما زال يتهيب حتى الآن استخدام كل  
إمكانات القطع في بناء فيلمه . وما زال يحاول التوفيق بين وسائل التعبير في المسرح  
وظلك التي تستخدمها الشاشة ناسياً أن الشخصية الفنية المميزة للفن السينمائي  
تكمن في فن « القطع » . بل إن الأفلام التي رسخت جماليات السينما وأصبحت من  
الأعمال الكلاسيكية والعلامات البارزة في الطريق الذي شقته السينما ، اعتمدت  
أساساً على استخدام الإمكانيات اللانهائية التي يقدمها فن القطع أو التوليف أو  
التوتاج ، مثل فيلم «بوتيمكين» للروس العظيم س. م. إيژن تشاين ، وفيلم «فوق  
الاحتمال» لمخرج الأمريكي الرائد د. و. جريفيث ، وغير ذلك من التحف الرائدة

في مجال صناعة السينما . فعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على هذه الأفلام فإنها ما زالت تتمتع بنفس القوة والحيوية والأصالة الفنية لاحتوائها على الطاقة الانفعالية والإبداع الفكري الذي يتيح القطع .

وعلى الرغم من أن معظم الأفلام التجارية الهزيلة ما زال خاضعا لقيود المسرح التقليدية: فإن هناك أفلاما حازت نجاحاً تجارياً ضخماً بسبب استخدامها الذكي لفن القطع الذي يسعى إلى كل طيقتات المتفرجين ليس فقط إلى جمهور الصفوة، ففي أمريكا مثلاً نجح هالك سينيت وتشارلي تشابلن وباستر كيتون في تقديم الفيلم الشعبي على أسس جمالية باهرة . وكان تشابلن يرى أن الفن العظيم هو الفن الذي يستطيع الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتفرجين . فليس هناك فن للشعب وآخر للصفوة . فالفن الراقى يستطيع بطبيعته أن يحتاج في طريقه كل السدود السياسية والاجتماعية والاقتصادية المفتعلة ، بل إن هذا الفن يستطيع أن يتعامل مع الإنسان الناضج والطفل الحديث في لحظة واحدة وإن اختلفت أصدااء التعامل.

وبالإضافة إلى قدرة الفيلم على تحدى قوانين الزمان والمكان ، فإن في استطاعته تجسيد الواقع بأسلوب لا يتأتى لأي من آخر . وقد أدرك النقاد هذه الخاصية منذ نشأة فن السينما عندما قال ناقد جريدة «النيويورك تايمز» بعد مشاهدته لأول عرض سينمائي في عام ١٨٩٦ ، إنه يجمع بين الواقع بأسلوب مذهش وبين المتعة بأسلوب مبهز . وهذه الواقعية الفنية هي التي دفعت بالفيلم بعيداً عن وسائل المسرح وغاياته ، وأصبح الفيلم يمتلك عالماً خاصاً به . لكن هذا أدى إلى القوالب النمطية التي قيدت أداء الممثلين . هي حين أن ممثلي المسرح يمتلكون فرضاً أفضل في إبراز ملكاتهم . كذلك فإن الملابس والمكياج والأزياء المبهرة بدت مفتعلة إلى حد كبير في المناظر المقربة واللقطات الكبيرة ، وحلت محل البراعة في الأداء التمثيلي . القدرة على خلق شخصية نمطية يشتهر بها الممثل ويقل عليها الجمهور ، وتكرر من فيلم لآخر .

والخلفية الوصفية في المسرح عبارة عن ستائر ومناظر توحى بمضمون ما يقدم على المنصة . ولا يحاول أحد خداع الآخرين بأنها شيء غير الستائر والمناظر غير الطبيعية ، لكن أجهزة السينما تستطيع أن تقدم الخلفيات الوصفية كما هي ،

بل إن الممثلين يتحركون أمامها بالفعل مما يجعل المتفرجين ينتقلون إليها بدورهم عندما يشاهدونها على الشاشة. وهذه الواقعية الطبيعية التي لا تبارى في أسلوبها قد منحت الشاشة قوتها الملموسة في تسجيل الذوق المعاصر وتقديمه للجمهور في أي وقت بعد ذلك . بل إن معظم أفكار الأفلام مستمدة من الحياة المعاصرة وتتعامل معها بطريقة أو بأخرى وهي تميد تقديم التجارب التي يمر بها المتفرجون في حياتهم اليومية أو تعبر عن آمالهم العريضة في مستقبل أفضل . ولا شك أن الفيلم يصل إلى قمة إبداعه عندما يجمع بين الإتيقان الفني والتجاذب الجماهيري . إذ إن معنى هذا أن الشكل الفني استطاع أن يربط الجمهور العريض بالضمون الفكرى في وحدة عضوية تحول الفيلم إلى قطعة من وجدان الجمهور وتراث الأجيال .

وإذا كان الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته ، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أعماق الخيال كما نجد في أفلام الكارτούν التي بلغت قمتها في الإبداع الخيالي على يدى وولت ديزنى . فالتفريج يشاهد بعينه على الشاشة ما قد لا يصل إليه في أحلامه وأوهامه . فهو يرى بالفعل البساط السحري طائراً معلقاً فوق مدن الشرق القديم ، في حين تدب الحياة في الكائنات التي لم نسمع عنها إلا في الأساطير مثل ميكنى ساوس والأقزام السبعة . وتتحرك أمامنا عجائب الطبيعة مثل المعائن البائسين من العمر ألف عام . والمعالجة في مواجهة الأقزام ..... إلخ . كذلك فإن المعانى المجردة يمكن أن تتحول إلى شخصيات متجسدة . والأصوات إلى أشكال ملموسة . وبهذا يمكن للفيلم أن يحيل العجائب إلى وقائع، وأن يسجل الواقع الراهن ويجعل منه جزءاً من الوجدان الإنسانى على مر العصور .

هذه كلها إمكانات غير محدودة لصياغة الطبيعة وإعادة تشكيلها ، إمكانات يملكها الفن السينمائى بصرف النظر عن مسألة ما تصوره الكاميرا . أى الأشياء والأحداث والأوضاع التي يختارها الفنان السينمائى . وكيف يتحرك الممثلون وهكذا . إن الفنان السينمائى يختار منظوراً خاصاً يرغب في تصويره . وفي داخل هذا المنظر يستطيع أن يترك أشياء أو يخفيها أو يجعلها بارزة . ومع ذلك لا يتدخل في الواقع لمجرد تغييره . بل يخضع هذا التغيير لمعايير فنية محددة بحيث تتراوح درجات التغيير بين الحد الأدنى والأقصى حسبما يتطلب الفيلم . إنه يستطيع أن



يزيد حجم الأشياء أو ينقصه، ويستطيع أن يجعل الأشياء الصغيرة أكبر من الأشياء الكبيرة والعكس . وهو يستطيع أن يصنع الأشياء المنفصلة تماماً في المكان والزمان بعضها جنب بعض أو وراء بعض أو خلال بعض ، وهو يستطيع أن يلتقط ما هو هام مهما يكن صغيراً أو غير بارز ، وهكذا يجعل 'الجزء' يمثل الكل ، وهو يستطيع أن يرقد الشيء المستقيم ويقسم الراقص، ويستطيع أن يحرك الساكن ويوقف المتحرك . إنه يحذف مناطق يأكملها من الإدراك الحسي ومن ثم يبرز مناطق أخرى إلى أعلى درجة ويجعلها بغيريته تحل مكان تلك التي فقدت . إنه يستطيع أن يجعل الأيكس الصامت يتكلم ومن ثم يغير مجال الصوت .

ويوضح رودولف أرنهيلم في كتابه «فن الفيلم» أن الفنان السينمائي يعرض العالم لا كما يبدو موضوعياً فحسب بل ذاتياً أيضاً . إنه يخلق عوالم راقصة جديدة يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء ويشوهها . يؤخرها أو يعجلها . إنه يبرز إلى الوجود عوالم سحرية حيث تختفى قوة الجاذبية وتحرك القوى الغريبة الأشياء غير المتحركة وتعود الأشياء المكسورة سليمة . إنه ينشئ قطار رمزية بين الأحداث والأشياء . بين المواقف والشخصيات التي لم يكن بينها صلة في الواقع . إنه يدخل في تكوين الطبيعة أنشأها مرتجفة مفككة الأجسام وأماكن ملموسة . إنه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها إلى حجارة . إنه يبعث نسيم الحياة في الحجر ويعنجه الحركة ، إنه يخلق من المكان غير المنظم وغير المحدد صوراً جميلة الشكل عميقة الدلالة ذاتية ومعقدة مثلما يحدث في الفن التشكيلي .

والايد من الاعتراف بأن أكثر مخبري الأفلام لا يستخدمون الوسائل الفنية التي في متناولهم بكثير من الجدية . إنهم لا ينتجون أعمالاً فنية وإنما يروون للناس قصصاً ، فهم والمتفرجون لا يعنون بالشكل بل بالمضمون . ورغم هذا فهناك الكثير من الأمثلة تظهر أن الفيلم قادر على أشياء أفضل . وربما كانت لا توجد أعمال فنية من الدرجة الأولى كاملة منسقة على درجة عالية من الصقل . فإن الفن السينمائي لا يزال صغيراً جداً لم يصل إلى ذلك بعد . إنه لا يزال إلى حد كبير في المرحلة التجريبية . ومع ذلك فهناك عدد كاف من الأفلام يظهر الفن الناضج الاصيل مما يوضح ما يمكن عمله وما يزال في بطن الغيب ولم ينكشف بعد .



## العمارة

ولد فن العمارة في اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يفكر في إقامة ملجأ يأوى إليه ويحميه من عناصر الطبيعة ، لكنه بالطبع كان في صورة بدائية تناسب العصور الأولى للفن البدائي بصفة عامة ، وكان المصريون القدماء كما ذكروا في تحويل العمارة من المحاولات الساذجة التي شهدتها العصور الحجرى الأخير وتمثلت في أحجار قائمة أو متعادية ، وضع فوقها حجر ضخم مسطح أملس من أسفل وعلى وجهه الخشن من أعلى . فقد كان الفراشة أول من جعل العمارة فنا له وظيفه دينية أيضاً . وذلك عندما أقاموا المصطبة في الدولة القديمة . وهي بناء ضخم تميل جدرانه الأربعة إلى الداخل وبه سرداب طويل يوصل إلى غرف تحت الأرض يوضع فيها تابوت المتوفى . وتماثيله ، وتقدم فيها القرابين . وقد اشتهرت منطقة سقارة بهذا النوع من العمارة المبكرة .

وفي الأسرة الثالثة أقام أمحتب هرم سقارة المدرج محاطا بمجموعة من المباني الرائعة من الحجر الجيري ، وذات أعمدة مضلعة . وفي الأسرة الرابعة أقيم الهرم الأكبر ليكون مقبرة للملك خوفو في صحراء الجيزة ، وتمت تغطيته بأحجار بيضاء مصقولة ، أما من الداخل فاستخدم الصاعدة والهابطة كانت بهدف تضليل اللصوص . وهناك سرداب واحد صاعد إلى غرفة الدفن التي تحتوى تابوت الملك . وبنى فوقها خمس غرف لتخفيف الضغط . ويعد الهرم معجزة معمارية ما زال العلماء والمهندسون والخبراء يحاولون كشف أسرارها حتى الآن . وما ينطبق على هرم خوفو ينطبق - إلى حد ما - على هرمي خفرع ومنقرع ، وخاصة أن معبد الوادى للهرم الثانى يعد بمثابة ثورة مبكرة في التطور المعمارى لاستخدام التغطية الأفقية ، بالأحجار ، واستعمال الأحجار الضخمة في إقامة الأكتاف والمستف ، وعلى الرغم من ضخامتها فقد نعتت بمنتهى النعومة . وتمت تغطية الأرضية بالترمر . في

حين يدخل الضوء من فتحات ضيقة من الرواق الرئيسى الذى يقع فوق الأروقة الجانبية وكان هذا المعبد الضرعوى مدرسة فى المعمار تركت بصماتها على العمارة الإفريقية والرومانية ثم المسيحية .

وبعد حوالى قرن بنى معبد سامورع بأبوصير الذى ابتكرت فيه الأعمدة الرشيقة بدلا من الأكتاف . وتجلى فن العمارة عندما استوحى الفنان أشكال النخيل التى تملأ الوادى فى نحت الأعمدة . بالإضافة إلى الزخارف الجدارية الملونة التى لم نجدها فى معبد خفرع من قبل . وكانت هذه التطورات الجمالية تمهيدا للعمارة فى الدولة الوسطى والحديثة . فلم يعد النبلاء يذهبون بجوار الملك بل أقاموا مدافنهم ومعابدهم الخاصة فى الهضبة على طول النهر . وتمثل هذا بصفة خاصة فى وادى الملوك الذى اعتبر معجزة فروعنية جديدة فى فن المعمار . فقد حفرت غرف الدفن فى أماكن سحيقة فى الصخور تبعد حوالى ١٤٠ مترا من سطح الأرض . فى حين انضمت المعابد الجنائزية عن المشار وأقيمت فى الجهة الشرقية من الهضبة على نفس محور المقابر حتى تسهل الصلة بين المقبرة والمعبد .

ومن أروع هذه المعابد معبد الملكة حتشبسوت المعروف باسم الدبر البحري . وأقيم على ثلاثة مستويات فوق أعمدة ، واتصلت المستويات بالهضبة "تربية" التى نحت فيها حرم المعبد مما أوجد نوعا من الوحدة الجمالية بين الموقع الطبيعي والتصميم المعماري . أما الأعمدة فهى كتل مستطيلة أو مشطوفة . وتيجانها على هيئة زهرة اللوتس أو البردى . ويمتزج النحت مع العمارة فى تماثيل آس الهول التى تحرس الطريق . فقد صممت على أنها كتل معمارية . وهذا ينطبق أيضا على النحت البارز الذى يغطى الجدران .

أما معبد أبو سمبل الذى أنشأه رمسيس الثانى فقد كان معجزة فى كل من النحت والعمارة ، إذ لم يتم فيه أى بناء ، بل نحت فى الجبل ، وحتى التماثيل والأعمدة كانت قطعة واحدة منحوتة فى الجبل . وفى واجهة المعبد أربعة تماثيل ضخمة لرمسيس الثانى جالسا على كرسي ويصل ارتفاعها إلى عشرين مترا . ونفس الاتجاه نجده فى معابد إدفو والكرك و الأقصر وإن كانت تعتمد على العمارة أكثر من النحت . فالواجهة كتلة هائلة من البناء جدرانها مائلة إلى الداخل . والسطح لا يقطعه إلا فتحة المدخل ، وأربع قنوات لوضع الأعلام . ومن الداخل فناء محاط

بسيقفة محمولة على أعمدة ، وخلفها بهو الأعمدة المسقوف الذي يقع خلفه قديم الأقداس . وقد أضيف في معبد الكرنك صفان رئيسيان من الأعمدة أعلى من الصفوف الجانبية في بهو الأعمدة ، واستخدم الجدار الواقع بين المستوى العالي والمستوى المنخفض في عمل نوافذ حجرية تملأ المكان بالضوء الخافت الفامض .

وإذا قارنا العمارة السومرية بالعمارة المصرية فإنها تبدو هزيلة وخاصة أن السومريين كانوا يقرأون مواد البناء وعلى رأسها الحجر . وهذا واضح في المعبد الصغير الذي أقيم لآلهة الأمومة بالقرب من أور ، على منصة متسعة، وبني من الطوب وغطيت الفتحات بعقود من الخشب المغلف بالنحاس ، وكان السلم الحجري يؤدي إلى باب على جانبية تماثيل الأسود ، وعلى جانبي جدران المدخل هاريوز من الحيوانات والطيور . وهو الاتجاه الذي استمر في فن العمارة البابلية والآشورية والفارسية . وكانت الأبراج المكونة من طبقات والتابعة لمباني المعبد من أهم الإنجازات السومرية التي لم تعرفها العمارة المصرية .

أما العمارة الإغريقية فقد تأثرت بالفثوجات الإغريقية التي نقلت إليها أساليب العمارة من مصر وآسيا ، لكنها توسعت إلى إنشاء المسارح والملاعب الرياضية والمدن الكاملة . وانتقلت معظم ملامح العمارة الإغريقية إلى العمارة الرومانية مع ازدهار الإمبراطورية الرومانية . ولم تقتصر العمارة على الجوانب الدينية للحياة بل امتدت لتشمل كل النواحي الدنيوية ؛ واستخدمت كل الخامات الممكنة، مثل الخشب والحجر والرخام والصلصال والطوب والخرسانة ثم التكمية بالحجر أو بالرخام أو بالجص . وقد أمكن التغلب على مشكلة تغطية مكان متسع بدون استخدام الأعمدة ، عن طريق استعمال القبو البرميلى المرتكز على الحوائط الجانبية التي تتميز بالسلك والأكتاف الساندة. كما استخدم القيو المتقاطع الذي يبدو خفيفاً ويتركز فراغاً لعمل نوافذ ، في حين أن مركز الثقل يقع على نقط الارتكاز التي يمكن تقويتها باستعمال أكتاف لحملها . وكان هدف فن العمارة الرومانية تأكيد خطوط الجمال ومظاهر القوة التي تجسدها زخارف المباني ذات البروز الشديد .

والمعبد الروماني يبرز تأثيره الشديد بالمعبد الإغريقي وإن اختلف عنه في القاعدة المرتفعة ذات الكورنيش البارز ، ومجموعة الدرج التي تتقدم المبنى .

ومنخلامة البناء التي توحى بالرهبة ، وصفوف الأعمدة التي أصبحت ملتصقة بقدرس المعبد من الجوانب والخلف . كما أقام الرومان بعض المعابد ذات الجدران المستدير الذي لا توجد به أية فتحة سوى البوابة ، وأقيم فوقه قبة منخفضة ، وقبل المدخل أقيمت سقيفة على الأسلوب الإصريقي ، وفي قمة القبة طائفة لإضاءة المكان، ومن الداخل غلثت الجدران بالرخام الفاخر، وزخرفت القبة بزخارف رومانية بعنة تعرف باسم الزخارف استندوقية التي تعتمد على المربعات المتداخلة . وأقيمت القبة على أضلاع تتقارب في اتجاه قمتهها . وأشهر مثل على هذا النوع من المعابد معبد اليانثيون .

ومن أشهر المباني العامة ساحة الإمبراطور ثراجان التي ترتبط فيها جميع المباني في وحدة متكاملة ، مع تهيئة التلال المحيطة بها لإعطائها الخلفية القرابية اللازمة . وفوق مدخل الساحة أقيم فسوس كبير يؤدي إلى الفناء الذي تحيط به سقيفة من جهات ثلاث ، ثم البازيليكا التي يجلس فيها القاضي للحكم بين الناس، وعلى جانبي الفناء من الخارج أجنحة أقيمت فيها الحيوانات ، أما أماكن التسلية مثل التسمرك والمسرح وحلبة المصارعين فقد برع المهندس المعماري الروماني في تهيئتها بكل وسائل الراحة يتجلى هذا في الكولوزيام الذي أقيم في روما في القرن الأول بعد الميلاد، والذي خصص للتسلية ويتسع لخمسين ألفاً من المشاهدين، وقد حذرت غرف متصلة بهاليز تحت أرضية الملعب لوضع حيوانات الألعاب ووحوش العروض فيها . وفي بداية عصر المسيحية كان يسجن فيها ويعذب كل من أمن بالدين الجديد. وقد تكون الكولوزيام من الخارج من ثلاثة أدوار محمولة على أعمدة مبربوطة إلى بعضها بعضاً بيواناتك ذات عقود نصف دائرية أوتحت بكثير من الجلال والرخامة والرهبة .

ومن أشهر أماكن التسلية العامة حمامات كاراكالا في روما أيضاً . فهي مبنى عام قسم من الداخل إلى أقسام تحتوي على نوازم الاستحمام مثل خلع الملابس والتدليك والألعاب الرياضية والاستحمام . ومكتبة وغرف للمعاضرات . أما الحمام نفسه فيتوسط هذه الأقسام . وينقسم بدوره إلى جزء للحمام البارد ، وآخر للمياه الدافئة . وثالث للماء الساخن . وقد أحيط المبنى بحديقة زادت جمالاً بأشجارها الباسقة وتمانيها المتقنة التي تمثل أبطال الرياضة الرومانية بفروعها المختلفة.

أما العمارة الهندية فقد اعتمدت في بدايتها على الخشب، لكن منذ عصر آشوكا العظيم في القرن الثالث بعد الميلاد تجلّى استخدام الحجر في القصور والنصب التذكارية والمعابد البوذية والمراهمانية . وقد تحسّنت المعابد البوذية في الصخر، وكانت المنصة الرئيسية قائمة على دعائم مربعة أو مئمنة لها فيجان وفي وسط المحراب أقيم تمثال الإله المبود . أما المعابد المراهمانية فقد أقيمت على شكل مكعب فوقه هرم مدرج زينت درجائه بنحت بارز .

وبالنسبة للمعابد الصينية فلم نر منها شيئاً لأنها بنيت أساساً من الخشب ولذلك لم تستطع مقاومة الحريق أو اختبار الزمن بصفة عامة . بالإضافة إلى استخدام البلاط في تغطية السقوف مما زاد من ثقافتها على الدعائم الخشبية . وكل ما نعرفه عن المعابد الصينية جاء من كتابات الصينيين أنفسهم ومن الطرز التي مازالت شائعة حتى الآن . أما المباني البوذية التي عرفت باسم الباجودا فكانت تشبه القنطرة القليظة ذات الأدوار المتعددة التي ينقص حجمها كلما ارتفعت ، ومن الواضح أن الباجودا كانت تشكل جزءاً من مجموعة المعابد التي انتشرت في الصين وفي البلاد المحيطة بها . أما القصور الصينية فكانت تنهض على أعمدة من البرونز ، وجدران مزينة بالصور والمنسوجات الحريرية والسجاجيد الفاخرة . وكانت هائلة الاتساع ومع ذلك كان سقفها مزدوجاً : المستوى الأعلى ينهض على أعمدة داخلية لا ترى من الخارج ، في حين غلب السقف الداخلي ببلاطات ملتصقة بالبنية . كل هذا مغطى بالنحت الزخرفي والألوان المبهرة مثل الذهبي والأحمر البرتقالي .

وقد تأثرت العمارة اليابانية بالصينية إلى حد كبير . لكن الفنان الياباني كان أكثر دقة في معالجة التفاصيل المعمارية والزخارف ، وأكثر أناقة وحساسية للألوان والخطوط . وكانت الأعمدة الخشبية من السمك بحيث تحمل السقف الثقيل بما عليه من بلاطات مثبتة . وقد شهدت أغلب المعابد البوذية والأديرة من الخشب ، وغلب عليها اللون الأحمر البرتقالي الساطع ، وتتجمع المباني حول محور يمتد من المدخل الرئيسي في السور المحيط بها إلى البهو الذهبي حيث قدس الأقداس . وتقع الباجودا في كل جانب من جوانب المحور لتوازن المعمارى الشامل والإيعاء بالجمال والبهاء في حين يقع تمثال بودا الذهبي فوق مصطبة مرتفعة ، وفوقه أستار تعلق عليها الآلات الموسيقية .

وعندها أصبحت المسيحية الدين الرسمي للدولة في عصر الإمبراطور قسطنطين في أواخر القرن الرابع أهتم الفنانون المعماريون بإقامة أماكن للعبادة التي كانت تمارس من قبل في الكهوف والسراديب. ومن المتوقع أن يستوحى المعماري المباني الموجودة بالفعل . فاصبحت البازيليكا التي كانت في بدايتها عبارة عن مستطيل يدخل المصلون من الضلع الصغير من ثلاثة أبواب تقع في نهاية سقيفة المدخل المحمولة على أعمدة . وتحيط بالفضاء الداخلي سقيفة ذات صنف واحد من الأعمدة . وفي نهايته مدخل البازيليكا المقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق الأعمدة. وفي الصدر مصطبة عليها مقعد رئيس الأساقفة الذي يشغله في المناسبات الدينية والسقف مصنوع من الخشب على هيئة جمالون . ومن أشهر الكنائس البازيليكية كنيسة القديس بطرس في روما في عام ٣٢٦ وكنيسة القديس بولس أيضا .

أما العمارة البيزنطية فقد تجلت في كنيسة آيا صوفيا التي أقامها الإمبراطور جاستينيان في القرن الرابع الميلادي . وبنت الكنيسة من الخارج كتلة متماسكة فوقها قبة شاملة وحولها قباب نصفية منخفضة . ومن الداخل قسمت إلى رواق أوسط ومحاذ بأروقة جانبية محددة بأعمدة جرانيتية ذات ألوان حمراء وخضراء . وتمت تغطية الجدران بالمرمر . وفقطبة بطن القباب بالمسيفساء المتألثة مما يثير الإحساس بالبهاء والانبهار وخاصة أن قطر القبة الكبيرة ٣١ متراً وارتفاعها ٥٦ متراً .

وفي مصر بدأ الفنان المعماري النبطي في إقامة الكنائس بعد أن أصبحت المسيحية دينا رسميا . ولم يكن هناك نموذج يبنى على هيئته سوى العبد المصري القديم والذي يشبه إلى حد كبير الكنيسة البازيلكية في أوروبا . لكن الكنيسة القبطية تفصل الهيكل عن المقدمة والجناحين بحجاب من الخشب نحتت الفنان بحيث يجمع بين الخطوط الهندسية وصور الرسل والقديسين التي رسمت أيضا داخل القباب المغطاة بالنجص . ولم يكن هناك إسراف في الزخرفة والنحت . بل كانت الزخرفة الرئيسية في حجاب الهيكل وفي تيجان الأعمدة ذات الأشكال النباتية ويبدو أن الفنان القبطي كان متأثرا في عقله بالأمم بالانضهاد السابق للمسيحية فجعل النوافذ صغيرة ومرتفعة بحيث لا يرى أحد ما يدور داخل الكنيسة .



أما العمارة الإسلامية فكانت تتميز بوحدة تشكيلية عامة ميزت أي بناء أقيم في ظل الحضارة الإسلامية التي انتشرت مع الانساج الهائل للعالم العربي . لكن هذه الوحدة المعمارية لم تصل إلى حد النمطية ، بل بلورت الطرز التي تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة على مر عصورها .

فالطرز الأموي تأثر بالأساليب المعمارية في الشام ، وهي الأساليب التي انتقلت بعد ذلك إلى شمال أفريقيا والأندلس . وكانت عناصرها قريبة من الطبيعة واستخدمت الأعمدة البيزنطية مع تغطية الجدران بالرخام أو الفسيفساء أو بالصور الجدارية كما نجد في الجامع الأموي في دمشق الذي بناه الوليد بن عبد الملك مكان كنيسة القديس يوحنا . وبالنسبة للطرز العباسي فقد سيطرت الأساليب العراقية في عصر ما قبل الإسلام بحيث اختفت الأعمدة وحلت محلها الدعائم والأكتاف ، كما حل الطوب الآجر محل الحجر ، وغطيت الجدران بزخارف جصية ابتعدت تدريجيا عن تقليد الطبيعة حتى انقطعت صلتها بها تماماً .

أما الطراز الفاطمي فقد تميز بالإسراف في رسم الإنسان والحيوان والطير والنبات وخاصة الورقة النباتية التي تكررت في صورههم وزخارفهم لدرجة أنها عرفت باسم الورقة الفاطمية . وتم المزج بين العناصر المعمارية العباسية بحيث استعملت الأكتاف التي غطيت بالزخارف النباتية الخطية كما أقيمت القباب فوق الأضرحة بعد أن كانت تقام فوق المحراب في المسجد . ومن أهم المنشآت : الجامع الأزهر وجامع الحاكم وجامع الأقصر وأبواب سور القاهرة . أما الماليك فقد جعلوا من مصر متحفا ضخما للمساجد التي بلغت قمة الفن المعماري الذي تمثل في أساليب استخدام الرخام الملون والفسيفساء والمقرنصات والمآذن العالية الرشيفة مثلما نجد في مسجد السلطان حسن ومجموعة قلاوون وجامع الظاهر ببيروت والمؤيد .

أما في العصور الوسطى في أوروبا فقد تميزت العمارة القوطية بالعلاقة العضوية بين المبنى والمعنى : بحيث كان كل عقد أو فراغ أو تمثال أو حلية له وظيفة معمارية ومعنى جمالي . وهذه المعاني الجمالية كانت دينية في معظم الأحوال . وذلك من خلال الأعمدة الرشيفة ، والأبراج العالية ، والأقبية المتقاطعة المدببة في السقف التي توحى بأحاسيس الرهبة الروحية والمسمو الديني . لكن لم تكن هناك صور

جدارية بسبب النوافذ الكثيرة والكبيرة والفتحات والزخارف البارزة التي شغلت معظم المسطحات الجدارية .

وفي عصر النهضة استوحى الفنانون استخدام الأعمدة من العمارة الرومانية لكنهم استخدموا القباب بدلا من الأبراج العالية المدببة ، مع تغطية الأبواب والنوافذ بنحت بارز لاهت للنظر ، والتصوير على الجص اللين . وكان رائد عصر النهضة في فن العمارة الفلورنسى برونلسكى (١٣٧٧ - ١٤٤٦) الذي بنى قبة كنيسة فلورنسا التي بلغ ارتفاعها نحو مئة متر . ومن فلورنسا انتقلت العمارة إلى روما حيث وضع برامنتى (١٤٤٤ - ١٥١٤) تصميم كنيسة القديس بطرس في روما وأشرف على بنائها، أما تصميم القبة فقد وضعه مايكل أنجلو . وإذا كانت روما وفلورنسا قد تأثرتا بالعمارة الرومانية فإن البندقية حافظت على الطراز القوطى إلى حد بعيد كما نجد في قصر الدوقات الذي يجمع بين المقود المدنية والعقود النصف الدائرية.

وبمرور الزمن انتقلت العمارة إلى عصر الباروك الذي بلغ قمته في القرن السابع عشر حين بالغ الفنانون في استخدام الزخارف والمنحنيات في الخطوط ومجموعات الزهور والأكاليل والأشكال الأدمية . وكان برنينى الإيطالى (١٥٩٨ - ١٦٨٠) من أشهر رواد فن الباروك الذي تطور في القرن الثامن عشر إلى طراز الركوكو الذي تطرف إلى استعمال المنحنيات والأكاليل والأصداف إلى درجة جعلت الناس يسمون هذه المبانى الزخرفية المتزايدة بحيث صرفوا النظر تماما عن هذا التصنع والتكلف بمجيء القرن التاسع عشر وعادوا إلى الطراز الكلاسيكى كما يتمثل في العمارة الرومانية .

أما في دول أوروبا الأخرى مثل فرنسا وألمانيا وأسبانيا وإنجلترا فقد ساد الفن القوطى إلى حد كبير . فلم تعرف فرنسا طراز النهضة إلا في القرن السابع عشر ، وظهر في القصور التي أنشئت في الريف والضواحي، وكان قصر اللوفر يمثل مرحلة انتقال جمعت الطراز القوطى بطراز النهضة الواحد حديثا في القرن السادس عشر حين استمر بناؤه قرنا ونصف قرن ابتداء من عام ١٥٤٦ . ولم تعرف ألمانيا طراز النهضة إلا في أوائل القرن السابع عشر وإن ظل الفن القوطى يقضى سيطرته . وسارت إنجلترا في نفس الاتجاه . لكن أسبانيا تأثرت بالطراز العربى الأندلسى الذى ساد فيها .

ويحلول العصر الحديث فقدت العمارة شخصيتها الموحدة والمتميزة، وابتدأ الاتجاه المعلى الوظيفى فى السيطرة عليها . فقد جرف إيقاع العصر اللاهث فى طريقه كل الزخارف والتفاصيل التى تحتاج إلى التأنى والصبر ، ومع بداية القرن العشرين ظهرت نظريات جديدة فى العمارة تهدف إلى إخضاع الشكل الجمالى لوظيفة البناء واستعماله . وكان المعماريون الأمريكيون من رواد هذه النظريات العملية من أمثال سوليفان وتلميذه فرانك لويد رايت ، وامتد هذا الاتجاه الأمريكى إلى أوروبا فتميزت العمارة بالمساحلة الهندسية والخطوط المستقيمة ، مع محاولة التوفيق بين الشكل القنى الجميل وضرورات الوظيفة العملية واحتياجات الإنتاج الصناعى . وأثر كل هذا على استخدامات السقوف والفتحات والأعمدة والأكتاف ، وعلى علاقات الأحجام بالفراغات بحيث لا تقضى الوظيفة النفعية على الشكل الجمالى .

وكان من الطبيعى أن تساهم التكنولوجيا الحديثة فى تطور العمارة التى استخدمت خامات ومواد لم تستخدم من قبل، مثل الصلب والحديد المطاوع والنحاس، كذلك حل الزجاج محل الجدران السميكة فى الواجهات وفى توزيع الفراغات الداخلية بحيث منح المباني نوعاً من الشفافية المريحة للعين والتى تمنح الضوء فرصة للانتشار العام داخل المبنى. وسيطر هذا الأسلوب على المباني العامة والرسمة ، والمستشفيات ، والمدارس والمسارح، ودور العبادة ، والمعارض ، والمصارف، والمصانع والمدن العمالية .

ولكى لا يتحول هذا التنوع الشديد إلى فوضى شاملة فى مجال العمارة الحديثة أصدرت الإدارات الحكومية فى كل بلاد الحضارة المعاصرة التشريعات والقوانين التى تحافظ على الذوق العام والشكل الجمالى للمباني من حيث تحديد الارتفاع ، أو الطلاء ، أو البروز فى أجزاء المبنى أو المساحة التى تحدد العلاقة بين الحجم والفراغ ، أو التناسق بين مباني الحى الواحد ، وتقسيم شوارع الحى ... إلخ . وإذا كانت العمارة الحديثة لا تعتمد على الزخارف والمنحنيات والتعنت فى إبراز الجانب الجمالى ، فإنها يمكن أن تستغل التماثل أو الصور الجدارية التى تشغل الفراغات المناسبة ، وبذلك يمكن أن يساهم التعنت والتصوير فى المجال المعماري

بأسلوب جديد، بدلاً من التصوير التقليدي أو النحت البارز والفائر في الجدران . ولا شك أن تاريخ فن العمارة يسجل لنا كل المراحل التي مرت بها الحضارة البشرية ، فقد استطاع هذا الفن العريق أن يطور الجانِب الجمالى والنفعى لهذه المراحل بحيث تحول إلى مرآة تعكس لنا جهود الإنسان وإنجازاته في هذا المجال على مر العصور .

★ ★ ★

## الفن الشعبي (الفولكلور)

لم يصرّف اصطلاح الفولكلور أو الفن الشعبي إلا في منتصف القرن التاسع عشر، إذ إنه حتى ذلك الوقت كان كل ما يتعلق بالفولكلور ينضوي تحت لواء الدراسات الأثرية التي تبحث في مخلفات الماضي بصرف النظر عن الامتداد الحي لها في الحاضر . وجاء و.ج. تومس ليبتكر اصطلاح فولكلور لكي يبدأ به عهداً جديداً في دراسات الفنون الشعبية بعيداً عن مجال الآثار التقليدية . وشاع استخدام الاصطلاح في كل اللغات الحديثة . لكن معناه في الواقع اختلف من بلد إلى آخر . ففي فرنسا واسكتلندا على وجه الخصوص احتوى الفولكلور كل الأمور التي مازالت تحفظ بالطابع التقليدي للبلاد مثل أشكال العمارة . وأساليب الزراعة ، وطرق الفسح وغير ذلك من ملامح الثقافة المادية التي ترتبط عادة بعلم الأنثروبولوجيا الذي يبحث في الأجناس والعادات وتطورها مع الزمن . أما في إنجلترا فارتبط مفهوم الفولكلور بكل التقاليد المنقولة شفاهة أو كتابية مع توالي الأجيال ، وبوسائل التعبير الجمالية التلقائية التي ابتكرها الوجدان الإنساني بدون وعي علمي محدد . وحتى في هذه الحالة كان الفولكلور يقترب كثيراً من الأنثروبولوجيا سواء في الموضوع أم في المنهج .

وفي منتصف الطريق بين الدراسات الأنثروبولوجية البحتة والدراسات الفولكلورية بمفهومها الحديث تقع أنشطة شعبية كثيرة مثل الأعياد ، والموائد ، والاحتفالات القومية، والمهرجانات والرقصات والمسرحيات الشعبية . وكل هذه الاحتفالات تحتوي على كم ملحوظ من وسائل التعبير الجمالي التقليدي ، منها ما يظهر على هيئة حكايات وحواديت ، وأحاديث زاخرة بالحكم والتعاليم ، وأغان تبلور آلام الشعب وآماله . ونفس المنهج ينطبق على الصور الرمزية والجدارية مثل تلك التي خلفتها قبائل النافاهو من الماضي السحيق ، فهذه كلها تشكل جزءاً من الفولكلور

القبلي الذي لا يمكن أن تغطيه الدراسات الأثرية من كل جوانبه . كذلك فإن نصوص الدراما الشعبية التقليدية تنتمي تملأ إلى الفولكلور . بل إن بعض دارسي الفولكلور يربط أساليب الأداء المسرحي التقليدي بالفولكلور على أساس أنها التقاليد التي انتقلت إلينا من عصر شكسبير عبر أجيال الممثلين المتتابعة .

وعلى المستوى الشعبي نجد أن الفولكلور يتسع ليشمل كل الأساطير المحلية والإقليمية ، والخرافات والخرعيات ، والحكم والأمثال الشعبية ، والأغاني والفوازير والأحاجي وغير ذلك من العناصر التي تشكل جزءاً لا يستهان به في الشخصية القومية . ذلك أن دراستها لا تقتصر على إبراز أوجه الطرافة والإثارة فيها ، بل تمتد لتشمل السلوك الواعي واللاوعي للأفراد في بقعة جغرافية محددة ومرحلة تاريخية معينة .

ولا شك أن الخاصية الأساسية المهيمنة للفن الشعبي تكمن في جانب التقليدي والوثيق ، ذلك أن سرعة التغير والتطور قد تلمس ملامحه الثابتة ، والتقليديون الذين يعيشون حياة رثية محافظة على القديم ، ويرفضون كل محاولات التجديد والتغيير ، يشكلون مادة خصبة للدراسات الفولكلورية . فهم يمتشقون عن إيمان مبدأ : « من ذات قديمه تام » ، ولذلك يشكل القديم القوة المحركة لفكرهم وسلوكهم ، ويمارس سلطانه عليهم دون أدنى مقاومة أو اعتراض أو جدل ، لأن هدمه - في نظرهم - هو قيمته الحقيقية التي لا يمكن التخلي عنها . فعلى الرغم من انتشار المناهج العلمية والتكنولوجية في عالم اليوم ، فإن مناهج التفكير التقليدي القديم ما زالت تسود معظم المناطق المتخلفة حيث يعتمد التقى بالطقس على الحكم والأمثال القديمة . وحيث تعالج الأمراض « بالوصفات » البلدية التي انتقلت من خلال العجائز أما المستشفيات فلا يذهب إليها إلا الذي على وشك الموت ، كذلك تتم زراعة الحاصلات طبقاً لتحركات ضوء القمر وظلاله وليس بناء على ما جاء في النشرات الزراعية العلمية . وغالباً ما يفضل ساكنو هذه المناطق الأفنان والحواديت والأساطير القديمة على كل التحولات الجديدة في هذا المجال .

ولا يعني هذا أن دراسات الفولكلور تقتصر على المناطق المتخلفة من العالم . فهي دراسات تشمل السلوك الإنساني بصفة عامة ، ومدى تأثيره بمراسب الماضي سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي . لكننا نستشهد بالمناطق المتخلفة لكي نظهر

إلى أى مدى يشكل الماضى التقليدى مكونات الواقع المعاش فعلا، مع العلم بأن هذا الماضى التقليدى يمارس نفوذه على كل شعوب العالم وإن اختلفت درجاته باختلاف موقعها من خريطة الحضارة المعاصرة .

ومنذ نهاية القرن الثامن عشر بدأت الدراسات الفولكلورية تلقى اهتماماً من أتباع المذهب الإنسانى (الهيومانزم) ، وهو المذهب الفلسفى الذى يأخذ الإنسان بعلائقه، بخبره وشربه ويكل متناقضاته التى تتراوح بين العقلانية العلمية والنشيطات الخرافية . وكان الحافز وراء هذا الاهتمام التزايد. قد انطلق من نشر كتاب بيرسى «رفات الشعر الإنجليزى القديم» فى عام ١٧٦٥ الذى أدى إلى جمع الأغانى الشعبية عبر أوروبا كلها، ثم فى الولايات المتحدة . مع محاولات مرموقة للتطهير فيما يتصل بأصول وجذور الأغانى الفولكلورية ذاتها، ودراستها كشامل إنسانى له دلالات معينة. ويحكم أن الأغنية شكل من أشكال التسلية الجذابة، ومرتبطة بتجمعات الاحتفالات والمهرجانات الشعبية، أو على الأقل باللقاءات الاجتماعية التقليدية. فإن هذه الخاصية ساعدت الأغنية الشعبية على التغلغل فى وجدان الجماهير على أوسع نطاق . لأنها تنعش الفرد بانتمائه الطبقى والمحيط إلى الجماعة ككل .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الدارسين الرومانسيين اعتبروا الموال الشعبية من الجذور الراسخة المتأصلة فى تربة الوطن . وله قدرة فائقة على إمتاع الرجل العادى والمتشقق المتحذلق فى الوقت نفسه ، ومن ثم فقد شكل الموال جسراً طبيعياً بين الأديب أو محب الأدب وبين جمهرة الشعب التى تمثل المستهلك الحقيقى لإنتاج الأديب . وهذا يعنى أن الأغنية الشعبية قد حملت على عاتقها مساعدة الإنسان العادى على تذوق وفهم الأفكار والتطورات الشعرية التى ترسخت عبر العصور والقرون من خلال الممارسة التقليدية الناجحة . وإذا كان الدارسون قد تخلوا فيما بعد عن هذا الاتجاه الرومانسى . إلا أنهم واصلوا جمع الأغانى الشعبية بهدف إجراء أبحاث علمية مبتكرة عليها لتحليلها وتقويمها ..

وسرعان ما تفرعت الدراسات الفولكلورية إلى فروع متعددة ، فرع يدرس الأغانى والمواويل الشعبية . وفرع يتخصص فى دراسة الملاحم والحواديت الشعبية، وآخر يدرس الأزياء والمظاهر الاجتماعية وفرع رابع يشوم المعتقدات الشعبية والخرافات المتوارثة ... إلخ . ولعل دراسة الملاحم والحواديت الشعبية كانت فى

طلبة الأبحاث الفولكلورية منذ القرن الماضي بحكم انتشار هذه الملاحم والحواديت على مستوى العالم كله بحيث لا يخلو منها أي تراث . وفي الوقت نفسه فهي تعكس معتقدات الشعوب وأفكارها وسلوكياتها . من هنا انطلق باحث الفولكلور وراء الملاحم والحواديت لجمعها وتصنيفها وتقويتها، وأبتكروا لها المناهج العلمية لتسهيل هذه المهمة . وكان المنهج التاريخي الجغرافي من أهم التطورات في هذا المجال . فقد اتخذ من العلاقة العضوية بين الزمان والمكان خطاً رئيسياً لتحليل العوامل التي أدت إلى صياغة الملاحم والحواديت بشكل معين .

والسؤال الذي لم نجد له إجابة شافية عليه حتى الآن يدور حول ما إذا كانت القصص الأدبية التقليدية المسجلة أو المنشورة تنتمي إلى مجال الفولكلور أم لا ؟ فعلى المستوى العملي تبرز الصعوبة البالغة في فصل التقاليد الشفهية، عن التقاليد التحريرية، في حين أن مناهج النوعين تختلف عن بعضها البعض بالضرورة. فلا شك أن التقاليد الشفهية التي تشكل البناء الفولكلوري بصفة عامة ، قد انتقلت من جيل إلى جيل على ألسنة الرواة وتعرضت لهيئات الذاكرة وأمزجة الرواة واختلاف وجهات النظر ، ومن ثم فإنها تواجه الباحث بمشكلات مختلفة تماماً عن مشكلات الأدب المسجل على مر التاريخ، والذي يعتمد على المخطوطات أو النسخ المطبوعة أو المؤلفين المعروفين. وعندما يؤثر هذان النوعان من التقاليد ، كل منهما في الآخر ، فإن مشكلات البحث والدراسة تصبح صعبة ومعقدة إلى أبعد الحدود ..

وإذا كانت عملية تسجيل الفولكلور تعتمد أساساً على جمع أقوال الناس واحاديثهم ومعتقداتهم ، بل وتسجيل أخلاقياتهم وسلوكياتهم . فإنه من المحتمل أن تضيق هذه الجهود هباء إذا لم تبذل العناية الدقيقة في تصنيفها وجمعها وحفظها بأملوب علمي أبعد ما يكون عن الأرتجال والتشتت ، حتى تكون تحت طلب الباحثين والدارسين وقسما يشاعون . وكانت معظم الدول الأوروبية رائدة في هذا المجال عندما أنشأت المعاهد ومراكز التوثيق والأرشيف وخاصة في المناطق الغنية بمظاهر الفولكلور وعناصره المتعددة ، حيث يخرج الباحثون لمسح المناطق وجمع المادة التي يعاد تحليلها وتصنيفها وتقويتها في هذه المعاهد والمراكز، ويمكن لهذه المعاهد والمراكز أن تتبادل الخبرات فيما بينها مما يدفع الدراسات الفولكلورية إلى الأمام .



ونحن في العالم العربي اكتشفنا أهمية الدراسات الفولكلورية في مرحلة متأخرة عن العالم المتحضر بحوالي قرن . فقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين دراسات منهجية مثل «فنون الأدب الشعبي» لرشدي صالحي . أما عبد الحميد يونس فقد كرس جهوده الأكاديمية في نشر دراسات مستفيضة لتغطية هذا المجال الشاغر فكتب «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي» ، «خيال الظل» ، «الحكاية الشعبية» ، و «دفاع عن الفولكلور» ، و «التراث الشعبي» . و «الأسطورة والفن الشعبي» . و «معجم الفولكلور» . و «الأدب الشعبي العربية» . ويوضح عبد الحميد يونس أن الحياة الفكرية في مصر كانت قد أحست بضرورة تصحيح التراث القومي . استجابة للتطورات التي غيرت من أساليب الحياة والعمل ، وعدلت الكثير من العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، وحورت أشكال التعبير الفني ومضامينه على اختلاف وسائله . وكان طبيعياً أن يستجيب المثقفون لهذه الحاجة فهدؤا بدراسة النصوص الشعبية المدونة وهكذا بدأ الاهتمام بالأدب الشعبي في مجال الدراسة والتدوين . بدأ بالمنظومات العامية المجهولة المؤلف ، وبالحكايات الشعبية في مجموعات المشهورة كآلث ليلة ، وبالسيرة الشعبية الباقية والمنقرضة على السواء كسيرة أبي زيد الهلالي وسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن و الظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمه وغيرها . والتقى هذا التيار برافد آخر عنى بالأدب الشعبي من حيث هو تعبير شفاهي عن وجدان الجماهير .

ولم يكن الطريق معهداً في العالم العربي أمام الدراسات الفولكلورية بل قوبلت بمقاومة ورفض أضافا إلى انطلاقتها عقبات أخرى . فقد اعتقد بعض المثقفين العرب أن بحث الفولكلور أو الفنون والآداب الشعبية اقتصر دائما بقيام الأنظمة الرجعية في البلاد المختلفة ، وأن الفولكلور عبارة عن الرواسب والبقايا والحطام الناجمة من حضارة سابقة أو مرحلة تاريخية ماضية . وبهذا يكون البحث ردة أو رجعية مهما كانت الحوافز والأسباب التي تدفع إليه . ولكن هؤلاء المثقفين نسوا تماماً أن العناصر الفولكلورية تنسم بالمدونة فتسقط الحلقات الميتة المتحجرة والتي ماتت وظائفها . وتمتلد الحلقات القابلة للتعديل . بحيث تسير مراحل التطور . وتضيف حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها ، وهي لا تضيفها إلى تراثها الشعبي إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة . فليس هناك بحث فيها يرتبط

بالفولكلور ولكن هناك حياة موصولة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب . والمنهج العلمي كفيل بتقنية التراث الشعبي من السلبيات المعوقة . وتدعيم إيجابياته التي تيلور الشخصية القومية والحضارية للشعب .

وتالت الدراسات الفولكلورية برغم هذه الموقفات . وأصدر قزاد حمتين على كتابه «قصصنا الشعبي» الذي أوضح فيه أن العقلية العربية كغيرها من عقليات الشعوب السامية تمتاز بإعادة تأليف القصص القديمة التي توارثتها منذ أقدم العصور . وإظهارها في ثوب يكاد يكون جديدا . وكتبنا الدينية ، سواء منها السماوية وغير السماوية ملأى يشقى القصص والأساطير والملاحم المتصلة بالثقفس البشرية اتصالا مباشراً ، لذلك أصبح من السهل علينا أن نتعرف على خلق القصة العربية . وطريقة العربى فى الإفصاح عن نفسه ، ثم إلى أى حد نجحت هذه القصص فى العصور الوسطى فى غزو انعتلية القومية ، والتغلغل فى الآداب الأوروبية .

وكانت دراسة سهير القلماوى «ألف ليلة وليلة» تحليلها بصفتها أخطر كتاب أثر على الأدب الشعبى فى العالم العربى . وقدم محسن دراز دراسة للماجستير فى جامعة السوربون قارن فيها بين الفولكلور القصصى عند العرب ونفس الفولكلور عند الأوروبيين . كما كتب شكرى عياد دراسته «البطل فى الأدب والأساطير» ذكر فى مقدمتها إنه كتبها تعهيداً لدراسة سيرة عنتره بن شداد ، وهى دراسة هامة لأنها تشكل مدخلا لدراسة السير الشعبية كلها . كما أصدر فاروق خورشيد كتابه «فن كتابة السيرة الشعبية» مع محمود ذهنى ، حاولا فيه تلمس الملامح الفنية المشتركة فى السير الشعبية مع دراسة تطبيقية على سيرة عنتره . ثم ألف فاروق خورشيد كتاب «اضواء على السير الشعبية» بمفرده وتناول فيه التحليل والتقويم سير «عنتره ابن شداد» و «ذات الهمزة» . و «الظاهر ببيرس» ، و «على الزينق» ، وسيف بن ذى يزن» . كما ألف كتاب « فى الرواية العربية : عصر التجميع» .

ونالت نيلة إبراهيم درجة الدكتوراه من جامعة تورينجى بإيطاليا الغربية فى سيرة «ذات الهمزة» . وفى الرسالة تتهمت آثار سيرة ذات الهمزة فى الأعمال التى تلتها كسيرة انطاهر وقصة النعمان فى ألف ليلة ، كذلك قارنت بين هذه السيرة والأعمال الشعبية التى خففتها معارك العرب والروم فى الأدب البيزنطى كملحمة «ديجينس» وبعض الأغاني والأشعار الشعبية التى يقوم ببطلانها أبطال يحملون نفس

أسماء أبطال سيرة ذات الهمة . وبعد ذلك أصدرت نبيلة إبراهيم كتابها «البطولة في القصص الشعبي» .

وهناك دراسات عديدة في الشعر الشعبي لعبد العزيز الأهواني ، كما كتب حسين نصار كتاب «الشعر الشعبي العربي» ، وموسى سليمان «الأدب القصصي عند العرب» . ومحمد فهمي عبد اللطيف «أبو زيد الهلالي» ، و«ألوان من الفن الشعبي» التي تضمن دراسة جديدة لما أسماه بالأغاني الهائلة . وهي الأغاني التي يرددها جماعات الفئات الشعبية على أسماع الناس في الطرقات والحافل العامة . التماسا للسؤال ، وطلباً للنوال . كذلك كتب سعد الخادم دراسته عن «تصويرنا الشعبي خلال المصور» التي أكد فيها أننا كلما تعمقنا في تاريخنا ، بدت لنا أهمية تراثنا وتاريخنا في شتى نواحي الفن والعلم، وكان شعوراً قد يثقل هينا فجعلنا نتطلع إلى نوع من التاريخ غير تاريخ الفتوحات والملوك والبذخ والإسراف . ذلك هو تاريخ الحركات الفكرية والإبداع الفني كما تبدو في تراثنا الشعبي .

ولم يقتصر الإحياء الفولكلوري في العالم العربي على جوانبه الثقافية والاجتماعية والفنية، بل اتخذ بعداً سياسياً نتج عن الصراع العربي الإسرائيلي الذي بدأ في عام ١٩٤٨ وما زال مستمراً حتى الآن . وقد تناول كل من أحمد مرسى وفاروق جويدي هذه القضية الخطيرة بالدراسة والتحليل في كتابيهما «الفولكلور والإسرائيليات» الذي يمتدني لكل الإدعاءات اليهودية التي تهدف إلى الإيحاء بجذور الإسرائيليين الراسخة في المنطقة العربية حتى يضافوا شرعية وشعبية على وجودهم المقمع . ويهيب الكتاب بالدارسين العرب لكي يتصدوا بالعلم والتحليل والدراسة لكل هذه المحاولات المشبوهة ، إذ إنه لا يوجد ما يسمى بالفولكلور الإسرائيلي كما يدعى مركز الدراسات الفولكلورية التابع للجامعة العبرية في القدس، بدليل أنه لم يكن هناك قبل عام ١٩٤٨ شعب اسمه الشعب الإسرائيلي، فالإسرائيليون ينتمون إلى قوميات مختلفة وثقافات متعددة ومراحل متباعدة من التقدم الحضاري . ولذلك فالرابطة الوحيدة بين هذه القوميات والثقافات هي الديانة اليهودية .

وإذا كان اليهود الآن ينسبون إلى إسرائيل وليس إلى اليهودية. فقد أصبح من الضروري دحض كل ادعائهم بأن لهم فولكلوراً قومياً قائماً بذاته . وخاصة أنهم نجحوا في جعل الأرثيف الإسرائيلي أحد الأرشيفات العالمية التي يشار إليها في

الدراسات الفولكلورية ، أما إذا لم يجمع العرب تراثهم ، ويدرسوه دراسة علمية شاملة ، فسيجمعه ويدرسه غيرهم، وسيأتي وقت يطلعون فيه على مالا يحبون ، كما يجب على العرب جميعاً أن يدركوا أن الذين يدعون إلى دراسة الفولكلور والتراث الشعبي علمياً ووطنياً وقومياً ليسوا دعاة فرقة أو هدم بل إن دراساتهم تؤصل تراثنا العربي من خلال دراسة اللهجات العربية في الريف العربي والبادية العربية، وكذلك التقاليد التي لا يزال العرب يحافظون عليها حتى الآن. ومن هنا كانت ضرورة إنشاء معهد علمي حديث لجمع الفولكلور العربي ودراسة التراث الشعبي العربي، على أن يزود بمكتبة كاملة وأجهزة حديثة للجمع والتسجيل والتصوير ، فقد انتقلت القضية من مجرد الدراسة الفولكلورية التقليدية إلى مجال التحدي الحضاري الذي يجب على الأمة العربية أن تثبت ذاتها فيه ، وأن توضح للعالم أجمع أن إسرائيل دولة بلا تاريخ ، ومن ثم فهي دولة بلا فولكلور .

★ ★ ★

## الفنون التطبيقية

لا شك أن الفن الإنساني بدأ تطبيقيا قبل أن يرتبط بمعايير الجمال. فقد ابتكره الإنسان لكي يلبس بعض حاجاته وعلى رأسها حاجته إلى المحافظة على الذات. فمثلاً صنع الإنسان البدائي عقوداً من أسنان الحيوانات المفترسة وصيفها باللون الأحمر حتى يكتسب قوة هذه الوحوش وقدرتها على مجابهة الأخطار أو الهروب منها. كما استخدم الأصداف بأشكالها المختلفة لإيمانه أنها تجلب الحظ وتحافظ على حياته .

تكن بعض الدارسين يؤمنون بأن الإنسان -منذ عصوره الأولى - أحب الفن لذاته الجميلة بدليل أنه نقش أغلب رسومه في أماكن يصعب الوصول إليها، وليس في مداخل الكهوف لحمايته من الوحوش أو الأرواح الشريرة . وذلك فالبحر ليس الدافع الوحيد للفن إلا تحول إلى فن رمزي أو مجرد تعاويذ لتحريك القوة التي تجلت أيضا في قطع الحجر والنماذج الطينية ذات القيمة الفنية الملموسة .

وبالرغم من هذا المنطق المعقول . فإن أصعب هذا الاتجاد قد يميزون عن تفسير صنع البدائيين لتمائيل طينية للحيوانات ثم يصيبنها بالسهم . ومن الواضح أن هذه التماثيل صنعت بطريقة بسيطة وسريعة لهذا الغرض بالذات . وذلك بقصد أن يحصل الصياد على قوة سحرية على الحيوانات المفترسة الحقيقية التي سيقوم باصطيادها بعد ذلك . أو لعلهم -بالمفهوم الحديث- كانوا يقومون بنوع بدائي من التدريب على الصيد . ويتضح هذا الجانب التطبيقي في الأشياء التي وصلت إلينا من العصر الحجري مثل الأواني الفخارية ، والمنسوجات البسيطة . وهؤوس وبلط، وإبر من العظم وعقود وأساور وأخرمة للأذن وأقراط . كذلك نجد أن اللوحات التي رسمها إنسان العصر الحجري ذات لون واحد، ومن بعدين دون ظل أو تجسيم ، ولم

تكن قاصرة على الصفة الجمالية فحسب، بل كانت تتضمن خبرات شعرية تطبيقية.

وكانت فنون التصوير والنحت والعمارة والخزف التي برع فيها المصريون القدماء، فنونا تطبيقية في المقام الأول، وما ينطبق على الفن المصري يمكن أن ينطبق على الفن الإنساني في الحضارات المتعاقبة حتى ظهور مذاهب الفن الحديث مثل التجريدية والتكعيبية والسريالية وغيرها من المذاهب التي انفصلت تماما عن الواقع المعاش. من هنا كانت ضرورة أن يقتصر مفهومنا للفنون التطبيقية على الفنون التي يستخدمها الصانع أو الحرفي لإضافة لمسات الجمال الفني إلى إنتاجه أو سلته. وهذا ينطبق - مثلاً - على الأواني والأثاث والمنسوجات التي وصلت إلينا من عصر الدولة المصرية القديمة، فقد بلغت الأواني المصنوعة من الفخار أو الجرانيت أو المرمر درجة عالية من الدقة، وكانت أرجل المضاعد والأسرة على شكل أرجل الحيوانات، وامتاز الأثاث بالجمع بين تحقيق وظيفته ودقة صنعه وجمال زخرفته. وكانت الصناديق تصنع من الخشب المزين بالعاج أو الأيتوس من أحجام وأشكال مختلفة لتؤدي وظيفة الصوان لحفظ الملابس والمستأثر والحلي والأسلحة وأدوات الزينة، وكانت أرائك الملوك تزين بصفايح الذهب والأيتوس والعاج، وتوجد بالجلد الأملس. وقد بلغت صناعة المعادن درجة عالية من الدقة عن طريق الطرق والتخريم. أما النسيج فقد وصل الكتان إلى مستوى الحرير باستخدام النول اليدوي، وكانت المنسوجات المشاة تعلق على جدران القصور أو تغطي حدائقها.

ونظرت الفنون التطبيقية كما نجد في صناعة الحلى الذهبية المطلعمة بأحجار اللازورد والقيروز، أما مجموعة توت عنخ آمون فتتمثل قمة الفن التطبيقية التي بلغتها الحضارة المصرية، فقد صنع الأثاث من خشب الأرز المزين بالنحت والمنطلي برقائق الذهب، والعرش نفسه مصفح بالذهب، ومعلم بالقاشاني والأحجار الملونة، وقائم على أرجل أسد، ومسانده على هيئة ثعابين ذات أجنحة مدلاة، ومسند الظهر يمثل صورة للملك وزوجته، مرصعة بقطع الزجاج الملون الذي ارتقت صناعته التي تمثلت في مكاحل السيدات وأواني البطر ومعلق الدهان وأمشاط الثمير المزخرفة.

أما الفنون التطبيقية في العصر السومري والأكدي فقد برعت في صناعة الأثاث والأواني والآلات والمعادن وخاصة النحاس الأحمر الذي تم صبه وحفره بطرق متقدمة مثل القوالب الخشبية المقطوعة بالقار . أما الذهب فكان الصناعة المفضلة لدرجة أنهم صنعوا منه الأواني والخوذات بشكل جميل يجمع بين دقة النسب وزخرفة المطع ونعومة الاستدارة .

كذلك صنعوا الآلات الموسيقية من الخشب المطعم بوحادات هندسية من الصدف واللازورد والبروز الذهبي . وبأشكال حيوانات تلعب أدوارا إنسانية .

ويبدو أن الآشوريين والكلدانيين والبابليين والفرس قد ساروا على نهج السومريين والأكديين في الفنون التطبيقية، لأننا نجد تطورا بارعا في صناعة الأثاث والأواني والمعادن سواء من حيث التصميم أو التنفيذ . واستخدام البرونز في صناعة التحف الصغيرة ومتناحش لبعض الأدوات التي بلغت القمة في الفن الزخرفي . أما الإشرقي فلم يبلغوا نفس الدرجة من البراعة، واقتصروا الفن التطبيقي عندهم على الأواني الفخارية التي تستخدم في حفظ مخزن . اثبت ، لكنها تدهورت أيضا في القرن الرابع قبل الميلاد . ولم يتبق سوى أشغال الذهب . وقيل العصر الهلنستي كان الذهب يستعمل من أجل لونه ولملمسه وبريقه في التزيين . لكن هذه الصناعة تأخرت أيضا في العصر الهلنستي ، وإن كانت هناك محاولات لتحسين مظهرها بإضافة الأحجار الكريمة .

أما الأتروسكيين الذين جاءوا إلى إيطاليا من آسيا الصغرى واستطاعوا احتلالها فقد أغرموا باستعمال البرونز الذي صنعوا منه أوعية لحفظ رماذ الجثث بعد حرقها . وتوابيت ومرايا محفور عليها مناظر من الأساطير على نمط المنتجات الأغريقية المستوردة التي تركت طابعها على زخارف الحلبي بصفة خاصة . أما الرومان فكان اهتمامهم الزائد بفنون العمارة والنحت والتصوير سببا في عدم ازدهار الفن التطبيقي الروماني .

وفي الصين واليابان ازدهرت الفنون التطبيقية وخاصة في مجال الحفر في الأحجار الكريمة والمعادن ، وصناعة المنسوجات الحريرية والخزف الرقشي والقاشاني . وكانت أعمال البرونز بصفة خاصة تمتد في القوس الدينية .

ولذلك حضرت عليها الرموز المرتبطة بهذه الطقوس، كذلك برع اليابانيون في صناعة الأثاث الذي يجمع بين الشكل الفني الجميل والخامة المناسبة لإبراز هذا الجمال. وقصقوا أيضا في طباعة المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض وكانت الخامة والشكل واللون والزخرفة في نظريهم وحدة لا تقسم ، ومن هنا اكتسب الفن التطبيقي شخصيته المعيزة .

وكان السر في تقدم الفن البيزنطي التطبيقي يكمن في استيعابه واستفادته القموي من الفنون التي سبقته في بلاد الشرق مع استلهاهم لتقاليد الطقوس المسيحية. فقد صنع البيزنطيون الصناديق الصغيرة المطهية بالمعادن الثمينة والأحجار الكريمة لحفظ الخلفات المقدسة، والأيقونات التي تحمل صور القديسين داخل أطر من النحاس المطروق المفرغ ، ومرصعة بالأحجار الكريمة ، أو مطعمة بمرزيج من الذهب والفضة .

أما الفنان القبطي في مصر فيبدو أنه أراد تجديد أمجاد أجداده من المصريين القدماء . بحيث نبغ في استخدام العاج في صناعة أدوات الزينة كاللحاحل والأمشاط التي زينها برسوم مختلفة تميل إلى الأشكال الهندسية والزخارف التجريدية التي لا تهتم كثيرا بالأشكال الأدعية والحيوانية .

ثم تجلى الفن التطبيقي الإسلامي في الأندلس التي اشتهرت بصناعة التحف الجلدية عامة وتجليد الكتب خاصة. ومن الواضح أنها تشبه جلود الكتب المصرية في العصر المملوكي . وزخارفها مضغوطة في الجلد وعلى هيئة رسوم هندسية وأشكال متعددة متلاصقة ومتناسقة . تتركز الوحدة الكبرى في النصف ثم تحاط بوجودات صغيرة في الأركان الأربعة .

أما الطراز الفاطمي التطبيقي فقد امتاز بالتحف المصنوعة من البلور الصخري كما وجدنا في الأباريق ذات الشكل الكمثري . وبرع الفاطميون أيضا في النسيج الذي أنشأت له الحكومة مصانع عرفت باسم «دور الطراز» التي أنتجت أخير أنواع المنسوجات المتعددة التي أقيمت على استيرادها دول عديدة . وأصبح النسيج الفاطمي مثلا أعلى لصناعات مماثلة في صقلية والأندلس ، سواء من ناحية الخامة والصناعة أم من ناحية الطباعة والزخارف الهندسية المجمعة على هيئة



أطباق تجمعية . كذلك أتقن الفاطميون صناعة المعادن وخاصة الثريات المعدنية  
والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه باللينا ، وكانت لهم إنجازات وإضافات جديدة  
فى صناعة الفخار المطفى .

ولم تزدهر الفنون التطبيقية فى العصور الوسطى لأن الفنان القوطى اقتصر  
على تقليد النماذج التى وصلت إليه من الفن البيزنطى . ولذلك لم يخرج إنتاجه عن  
نطاق صناعة العلب والمناديق التى تحفظ فيها المخلفات المقدسة . وكذلك كراسى  
الكنائس والقصور . واستمر عدم الازدهار فى عصر النهضة لانبهار الفنانين  
بالتصوير والنحت والعمارة واعتقادهم بأن الفن التطبيقى هو حرفة لا تليق بالفنان  
الكبير . ويمكن القول بأن هذا الاتجاه استمر حتى ظهور مذاهب الفن الحديث فى  
أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين مما شجعت منه انفصام شديد بين الفن  
الجميل والفن التطبيقى بحيث لم يستند أحدهما من الآخر .

وقد شغل هذا الانفصام كلا من رجال الفن والصناعة على حد سواء ، ومنذ  
أوائل القرن العشرين بذلت جهود رائدة لربط الإنتاج الصناعى بالذوق الفنى ،  
وخاصة بعد أن ظهرت صناعات جديدة مثل صناعة الملابس الجاهزة والسيارات  
والمباني الجاهزة وغير ذلك من الأدوات والآلات والسلع التى تحتاج إلى لمسات الفن  
الجميل حتى يميل عليها الناس . وحتى تضيف إلى الحياة اليومية لمحات سريعة  
تلعين والذوق السليم . وفى القديم لم تكن هناك حواجز مثبوتة بين الصانع الحرفى  
والفنان المبدع ؛ ذلك أن الصانع الفنان كان يتعامل مع الخامة بيده بحيث ينتج سلعة  
أو أداة عليها بصماته الفنية المميزة . وقد سجل تاريخ الفنون التطبيقية مراحل المزج  
بين الفن والصناعة التى استمرت حتى عصر النهضة حين ظهر عمالقة الفن النحت  
فى التصوير والعمارة والنحت . فقد آمنوا بأن صناعة النصف المعدنية والآلات  
والنسيج يمكن أن يقوم بها أى حرفى يتقن أسرارها . لكن الوحي والإلهام والبصرية  
لا تتجلى إلا عند الفنان المبدع الذى لا يسمح لنفسه بالخروج من محراب الفن إلى  
«ورشة الحرفى» .

لكن هذه النظرة تغيرت فى أوائل القرن العشرين مع ظهور الإنتاج الصناعى  
الضخم وسيطرة الآلة على حياة الإنسان . فقد دهعت المنافسة الرأسمالية المنتجين  
إلى استخدام كل وسائل جذب الناس للإقبال على منتجاتهم ، وكان الفن 'لتطبيقى

في مقدمة هذه الوسائل . لدرجة أنهم كيفوا مصانعتهم وآلاتهم بما يحقق رغبات الفنانين التطبيقيين القائمين على تجميل السلعة لترويجها . وتتمثل هذا بصفة خاصة في أصقاف الحرب العالمية الأولى عندما أنشأ جروبيوس في ألمانيا مدرسة الباههاوس في عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٣٢ ثم انتشر نشاطها بعد ذلك إلى كل أوروبا وأمريكا ، وقد تركزت الدراسة في هذه المدرسة على إيجاد علاقة عضوية بين الإنتاج الصناعي والفن والبحث عن طريق استيعاب المصمم للمشكلات الصناعية وإمكانات المادة المطروحة للتصنيع بحيث تتحول القيمة الجمالية إلى قيمة إنتاجية واقتصادية تدفع السلعة إلى الراج والانتشار ، أي أننا عدنا في العصر الحديث إلى المزج بين الفن والصناعة . ذلك المزج الذي كان ساريا قبل عصر النهضة ، لكنه الآن مزج على نطاق واسع يصل في معظم الأحيان إلى مستوى الإنتاج العالمي . مما يحتم على الفنان التطبيقى مراعاة أذواق عديدة في بقاع متباعدة ومختلفة من العالم ، ولعل صناعة الأزياء التي تتركز في باريس وروما توضح لنا إلى أي مدى يتحكم الفنان التطبيقى في نوعية الملابس التي يرتديها الرجال والنساء على السواء . بل إن صناعة ضخمة كصناعة السيارات . مثلا - نكتسب شخصيتها المميزة ورواجها التجاري بفضل التصميمات التي يبتكرها الفنان التطبيقى . ولذلك يقول بعض الباحثين أن دور بيكاسو بالنسبة للتعبيرية تبنى في الإنتاج الصناعي المعاصر . وفي العمارة عند كوربوزيه . وفرائك لويد رايت ، في حين أن الاتجاهات التجريدية المتلافة صيغت الجانب الكبير من الحياة الحديثة ابتداء من تصميم ملابس النساء حتى تخطيط الشارع الحديث ومحتوياته .

ويقول المفكر الفرنسي المعاصر جورج دوبي إن التصوير في الخمسينيات من هذا القرن خلق لنفسه قوائمه الخاصة باستيعاده للمحاكاة . ولكن الطريق المسدود الذي سلكه التجريد والتطور الاجتماعي المتجه نحو الديمقراطية يفرض على التصوير أن يكون شيئا ثانويا . إن السينما والعمارة هما أكثر الفنون رواجاً في سنواتها هذه لأنهما فن المجموع ، وذلك حكم على اللوحة الصغيرة بأن تتراجع إلى الوراء وتضيع في الظل . أما مستقبل التصوير فيمكن في الفريسكو واللوحات الضخمة المعروضة في الأماكن العامة . إننا نلاحظ الآن بوادر هذا الاتجاه ، فهناك شاجال الذي قام بتصوير سقف أوبرا باريس . وهناك أندريه ماسون الذي دعى لزخرفة سقف المسرح القومي الفرنسي . وهناك لوحة بيكاسو لليونسكو .

ولا يثفق جورج دويس تماماً مع جاستون بيكون في أن التجريد قد أدى إلى جديد ، فهو في نظر دويس طريق مسدود ، لأن هذا التخصص الشديد لم يكن إلا سمة من سمات المجتمع البورجوازي الذي يمثل الأفراد فيه مشجعي الفن وحدهم . أما الآن فقد تغيرت هذه النظرة وانتقلت الديمقراطية إلى الفن . لقد صار الإحساس بالجمال عملاً جماعياً وليس مقصوراً على فئات معينة . ولذلك فإن اندماج الفنان التشكيلي البحث في السينما والعمارة قد انتزعه عن عزله كما أن توجهه للمجموع قد أعده عن التجريد . ولكن ذلك لا يعني أنه قد تردى ورجع إلى الواقعية .

وانتهز الفنانون في الدول الاشتراكية الفرصة وأمسكوا بالخيوط الجديد هرباً من القوقعة الإيديولوجية التي أحالت قنهم إلى نوع من المصنقات الدمائية . فمثلاً نجد الفنان التشكيلي يادسلاف جاندل قد لجأ إلى اللوحات الحائطية الضخمة التي أقامها الفنانون المكسيكيون في لوحات سيكيروس أرسكو . وشمايو . وريفيرو ووجد في أسلوبها حلاً لمشاكل التشكيل التي يعاني منها العالم الآن سواء الاشتراكي أو الرأسمالي . فهو يرى أن التصوير الحائطي الضخم ينهي الحقبة المفرقة في الفردية التي عرّفها الفن البحث منذ أواخر القرن الماضي ، كما أنه يرفع عدد المتذوقين من الجماهير ويسمو بذوقهم العام أيضاً . كذلك يستطيع فن التصوير البحث أن ينتهي إلى فن الممارسة من خلال التصوير الحائطي الضخم ، ويكونا فناً متكاملًا يساهم في التطور الاجتماعي المتجه نحو الديمقراطية . ويقول يادسلاف جاندل إن البناء المعماري لا يبنى أولاً ثم تدرس بعد ذلك إمكانيات التصوير على جدرانها ، وإنما يشترك المصور والنحات والمهندس المعماري في دراسة مشروع البناء . أي أنه ليس هناك عمل منفصل أو تقسيم عمل . فالثلاثة يشتركون في دراسة المساحات والفراغات في المبنى ويساهم كل بخبرته . يهدفون بذلك إلى التكامل في المبنى من الناحيتين التفضعية والجمالية . وعندما يتمكن الفن التشكيلي البحث من القيام بوظائفه في مجالات العمارة والصناعة والإنتاج التجاري الضخم . فإن الإنضمام المفضل بين الفن الجميل والفن التطبيقي يتلاشى من تلقاء نفسه .

★ ★ ★



## الكونشيرتو

الكونشيرتو شكل موسيقى يكتب لألة موسيقية منفردة تعزف في تضاد مع الأوركسترا بأكمله . وغالباً ما يكون في ثلاث حركات، وله مبادئ محددة في البناء الموسيقي نادراً ما يتغاضى عنها كتاب الكونشيرتو . وهي المبادئ التي يلورها موزارت باعتبارها الرائد الكلاسيكي لهذا الشكل الموسيقي . وقبل موزارت كان اصطلاح الكونشيرتو يطلق على عمل أوركسترا في عدة حركات سواء أكان يعنوي على آلة منفردة أم لا . وخير دليل على ذلك «كونشيرتو براندربرج» لباخ . وأحياناً يحلو للمؤلفين الموسيقيين استخدام اصطلاح الكونشيرتو لأسباب خاصة بهم . ولا تخضع لمعايير شكلية معينة . فهناك «الكونشيرتو الإيطالي» لباخ . فعلى الرغم من أنه كتب لعازف منفرد فإنه يعتمد أساساً على التضاد الألى بين مقامين في آلة الهابسيكورد . وهناك «كونشيرتو للأوركسترا» الذي كتبه بيلا بارتوك وأطلق عليه هذا الاسم بسبب الوظائف المنفردة التي تشغلها آلات الأوركسترا . كل على حدة .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر انتشر ما يسمى «بالكونشيرتو الكبير» الذي يعتمد على التداخل بين الأغلبية والأقلية من آلات الأوركسترا ، وكان هذا هو الفرق الوحيد بينه وبين الكونشيرتو الحديث الذي يعتمد على عزف منفرد - على أية آلة - في مراجعة باقى عازفي الأوركسترا مجتمعين . وفي القرن الحالى يطلق اصطلاح «الكونشيرتو الكبير» على المؤلفات الحديثة التي سارت على نهج نماذج القرنين السابع عشر والثامن عشر . وذلك على الرغم من أن كونشيرتو بلوخ الكبير رقم ١ - مثلاً - كتب لعازف البيانو المنفرد فقط، ولم يكتب لأهلية من الآلات كما كان يحدث من قبل . وكانت حركة الكلاسيكية الحديثة التي شاعت في العشرينيات من هذا القرن قد تبنت منهج «الكونشيرتو الكبير» . وتجنب الحشد الضخم للآلات العازفة . والابتعاد عن الإسراف في إثارة العواطف . ولذلك نجد ستراتفسكي

وهانديميث يقتربان من باخ بنفس الدرجة التي يبتعدان بها عن موزارت . وقد أدى هذا إلى إحياء بعض تقاليد عصر الباروك التي تعتمد على البناء الموسيقي الزاخر بالزخرفة والاضخملة والتعقيد . وهي الخصائص التي تبرز في بعض أعمال مونتفيردي دي وبورسيل وباخ . غير أنه من الصعب تطبيق هذا المفهوم على عصر موسيقي بعينه .

وفي الواقع فإن تشكيل «الكونشيرتو الكبير» يعتمد إلى حد كبير على شكل «الفوج»، التي كانت سائدة قبل القرن التاسع عشر ، والتي اعتمدت على إرسال جملة موسيقية بلاحقها تكرر لنفس الجملة بعد قليل من صوت آخر ومن مقام آخر مع استمرار الجملة الأولى . ثم تلاحقها الجملة نفسها من صوت آخر مختلف وهكذا . وكان اختيار المؤلف للموسيقى للألفية من الآلات التي تتعارض مع الألفية ، يعتمد على مدى شعبية هذه الآلات عند الجمهور . ويتكون «الكونشيرتو الكبير» بصفة عامة من ثلاث حركات أو أكثر . وقد أرسى تقاليده كل من هاندل وباخ الذي ألف ستة من الكونشيرتو الكبير تحت عنوان «براندبرج» وقدم استخداماً جديداً ومختلفاً للألفية القائمة من الآلات في كل كونشيرتو على حدة . والعجيب أن النسيج الكونشيراتنطي الذي صنعت منه هذه الأعمال يوحى للمستمع بالقوة والحياة والانطلاق، ذلك أن الحركة الداخلية للأجزاء المنصلة تشع بخاصية القوة المادية المتناسقة . كما لو كانت كل آلة تقوم بوظيفتها على خير وجه .

وفي القرن التاسع عشر هجر المؤلفون صيغة «الكونشيرتو الكبير» إلى الكونشيرتو الحديث الذي يعتمد على عزف مفرد في مواجهة الأوركسترا كله . ومع ذلك يعد الكونشيرتو الحديث امتداداً طبيعياً للكونشيرتو الكبير، بدليل أن «الكونشيرتو الكبير» عاد إلى المسرح مرة أخرى في القرن الحالي كما نجد في «الكونشيرتو الكبير» المشهور لإيرنست بلوخ . ولذلك فإن الكونشيرتو - بصفة عامة - من الأشكال الموسيقية التي حافظت على كيانها الأصلي إلى حد كبير . برغم كل الاجتهادات التي بذلت في مجاله من أجل تطويره حتى يجاري روح العصور المختلفة التي مر بها وأثبت فيها أصالته وقدرته على الاستمرار والتجديد .

والكونشيرتو - بصفة عامة - يمثل أعلى درجات الوعي الموسيقي بالكثافة لآلة واحدة، وعلى الرغم من أنه يتحتم على المؤلف الموسيقي أن يدرس كل إمكانات هذه

الآلة وظيفتها الخاصة ، فإنه يضع في اعتباره أيضا كل الآلات المشتركة في الأوركسترا السيمفوني والتي تصاحب الآلة الرئيسية. هنا تكمن أيضا براعة العازف المنفرد الذي يقوم بدور البطولة بالنسبة لباقي أعضاء الأوركسترا . فإذا استمعنا إلى كونشيرتو للبيانو مثلا ، فمنجد أن أسلوب العازف على البيانو يمكن أن يختلف - نوعا ما - عن المدونة الموسيقية كما كتبت بالنص . ذلك أن درجة إجابة العازف تختلف من شخص لآخر لأن الموهبة تلعب دوراً كبيراً في هذا المجال . لدرجة أن العازفين المنفردين الذين حققوا خطوات كبيرة نحو الكمال ، وحازوا إعجاب أكبر عدد ممكن من المتذوقين ، لا يزيدون في عددهم عن أصابع اليد الواحدة . وإذا كانت براعة العازف المنفرد تؤثر في الصيغة النهائية التي يصل بها الكونشيرتو إلى أسماع الجمهور ، فإن هذه البراعة تلتزم التزاماً حقيقياً بالمدونة الموسيقية في أعمال الكونشيرتو العظيمة مثلما نجد في كونشيرتات البيانو لبيتهوفن وبرامز . فكل من العازف المنفرد والأوركسترا يقومان بدور يقترب من السماوي والتعال . فدور الأوركسترا لا يقتصر على المصاحبة بل يتعداها إلى المشاركة الفعلية والتفاعل العضوي ، بحيث تطور المادة الموسيقية التي يؤديها العازف المنفرد ويدفع بها خطوات إلى الأمام .

وقد كثرت الكونشيرتات لكل الآلات الموسيقية المعروفة، سواء لمجموعة معينة للآلات كما في «الكونشيرتو الكبير» أم لآلة واحدة كما في «الكونشيرتو الحديث» . والكونشيرتو من الأشكال الموسيقية التي تحظى بشعبية كبيرة وجاذبية شديدة بالنسبة لرواد صالات العزف الذين يحبون متابعة براعة العازف المنفرد بصيغة خاصة. وإذا كان الكونشيرتو التقليدي ينقسم إلى ثلاث حركات ، فليس معنى هذا أن هذا التقسيم مفروض على كل المؤلفين ، وخاصة أن هذه الحركات الثلاث تبدو في معظم الأحيان منفصلة عن بعضها بعضا . فهناك من المؤلفين من يكتب الكونشيرتو كما لو كان من حركة واحدة فقط . وهناك من يدمج حركتين معا بدون فاصل مثلما فعل بيتهوفن في كونشيرتو البيانو من مقام G كبير .

وعادة ما يبدأ الأوركسترا بعزف ما يسمى بالمقدمة الصغيرة التي تشارك فيها كل الآلات . وأحيانا يشارك العازف المنفرد في مثل هذه المقدمة الجماعية حتى يبرز بطريقة طبيعية عندما تصمت آلات الأوركسترا وتفسح له المجال ليؤدي دوره .

وهناك أقسام أو أجزاء في أثناء عزف الكونشيرتو تشبه هذه المقدمة الجماعية إلى حد كبير . مهمتها تقديم مادة جديدة لدفع حركة الكونشيرتو إلى الأمام . وفي الوقت نفسه تمنح العازف المنفرد فرصة يعتمد عليها فيها أنفاسه وحيويته استعدادا لمواصلة العزف مرة أخرى .

ومن الطبيعي أن تستمر الألة المنفردة إمكاناتها في أثناء عزف الكونشيرتو بدون مصاحبة الآلات الأخرى ، وهذا القسم يسمى Cadenza وهذه الكاديENZA أو «المحيط» الموسيقي هي بمثابة الاختبار الحقيقي لبراعة العازف ، لأنه في تلك اللحظات يكون محط أنظار الجميع . وعادة تأتي هذه الكاديENZA في نهاية الحركة الأولى أو الثانية ، وأحيانا في نهاية الاثنين . وأحيانا يسمح للعازف بتقديم عزفه المميز لهذه الكاديENZA إذا كان يرغب في إبراز موهبته المنفردة . لدرجة أنه يمكنه الارتجال بشرط ألا يخرج عن موضوع الكونشيرتو وتنويعاته الموجودة والممكنة وعندما يرتجل العازف المنفرد شتى صنوف استعراض براعته وإمكاناته ألتة . فإنه بذلك يقترب من نمط التقاسيم والكليالي في الموسيقى العربية . وعلى أية حال فقد أصغر مؤلفون كثيرون على كتابة العزف المنفرد بأنفسهم ، وأحيانا تركوا هذه المهمة لأصدقائهم ، إذ إنهم لا يثقون كثيرا في العازفين عندما يتحولون إلى مؤلفين في لحظات ارتجالهم .

ويشبه الكونشيرتو السموناتا إلى حد كبير ، وذلك عندما تكتب لأثنين تقومان بالحوار المتبادل فيما بينهما . وإذا كان الواقع يؤكد لنا أن السموناتا تكتب لألة واحدة فقط ، فإنها - مع ذلك - تقوم بالحوار مع نفسها ، وتقديم كل الإجابات على الأسئلة التي توجهها إلى نفسها ، وذلك بنفس أسلوب بعض فناني كوميديا الفودفيل وهذا الحوار يتجلى في الكونشيرتو بين الألة المنفردة والآلات الأخرى المكونة للأوركسترا . وبدون هذا الحوار لا يمكن للكونشيرتو أن يكتسب ديناميكيته المتطورة ، ذلك أن الحوار يشبه الصراع الدرامي في المسرحية فهو يحدث التفاعل . ويحدد الأدوار والوظائف ، ويشكل البناء العام للكونشيرتو ، ويمنحه شخصيته المميزة . ويتوقف نجاح المؤلف على مدى مسدرة على إدارة هذا الحوار الذي يكتسب الكونشيرتو حيويته المتدفقة التي تربط بينه وبين المستمع منذ أول لحظة حتى آخر لحظة في العزف .

★ ★ ★



## مسرح العرائس

إن السبب في تسمية هذا الفن بفن العرائس تارة وفن الماريونيت تارة أخرى هو العداء بين فرنسا وإنجلترا في القرنين الماضيين نتيجة للحروب الطويلة التي دارت بينهما فعاولت كل منهما إعطاء الصيغة القومية لهذا الفن على أساس أنها هي التي أنجبته، وعلى هذا الأساس أطلق عليه الإنجليز والأمريكيون اصطلاح «مسرح العرائس» بينما وجد الفرنسيون والإيطاليون والأوربيون عامة اصطلاح الماريونيت أكثر تأتقا ، ولكن أحدا لم يكن يعلم انه فن مصري قديم ولد في القرن الخامس قبل الميلاد . وقد حاول الأمريكيون في أواخر القرن الماضي الاستفادة من هذا الاصطلاح المزدوج بأن أطلقوا اصطلاح «الماريونيت» على كل العرائس التي تتحرك بالخيوط من أعلى . ثم خصصوا اصطلاح «العرائس» ليطلقوه على أي نوع آخر وخاصة ذلك الذي يعمل بتحريك أيدي اللاعبين من أسفل مثل «جودي وباتش» الذي انتشر في أوروبا وأمريكا على نطاق واسع، وهو النوع الذي يشبه الأراجوز في مصر والذي اشتهر به الفنان محمود شكوكو . وفي الواقع أن مسرح العرائس الحالي قد تفرع إلى أنواع عدة تبلغ ثمانية عشر نوعا طبقا لتقسيم الناقد جيس هايز الذي قام بعصر شامل لأنواع العرائس وأشكالها وأحجامها وطريقة تحريكها في أمريكا وبقية البلاد التي تفوقت فيها : ولكن أشهر هذه الأنواع هي عرائس الخيوط وعرائس اليد وخيال الظل والعرائس التي تتحرك بالعصا الطويلة ، وهذه الأنواع الأربعة هي التي لاقت رواجاً في جميع أنحاء العالم ، واشتهرت بها بعض الولايات في الهند ونيبال وتايلاند . والعرائس الراقصة التي اشتهرت بها شبه الجزيرة العربية في العصر العباسي وكانت شائعة في شوارع بغداد ، والعرائس الورقية المسطحة والعرائس التي يلبسها اللاعبون فوق رؤوسهم . وهذان النوعان انتشرا في معظم بلاد أفريقيا الجنوبية أيام الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والإيطالي ، والعرائس التي في الحجم الطبيعي للإنسان والتي اشتهرت بها كل من الصين واليابان .

لكن هناك فرقاً شاسعاً بين العرائس التي تنتج لمسرح العرائس خصيصاً والأشكال الأخرى التي تنتج لأغراض مختلفة مثل العرائس التي يلعب بها الأطفال والعرائس التي تزين بها المنازل ، والعرائس التي تتحرك بالزنبرك وشحاكي الإنسان في حركاته لأنها صنعت فقط للتسلية والقيام بحركات مكررة لا علاقة بها بالفن الدرامي . أما عرائس المسرح فتخضع لمواصفات معقدة بهدف إحداث تأثيرات درامية في نفس المتفرج ، ولذلك فإن تركيبها لا بد أن يتمشى مع طبيعة الدور الذي ستقوم به على المسرح من حيث الحجم والحركة والإيهام والتكوين ، وقد يتساءل البعض عن السبب في انتشار مسرح العرائس بينما يوجد ممثلون من البشر يستطيعون القيام بهذه الأدوار بطريقة أكثر كفاءة وإقناعاً ؟ والرد على هذا أن مسرح العرائس يملك إمكانيات فنية ودرامية وغير متاحة للمسرح العادي ، فهي إمكان الخرج أن يتحكم في حجم العروسة سواء من ناحية الضخامة أو الصغر بالنسبة للعرائس الأخرى . أو أن يتحكم في أجزاء مختلفة من جسم العروسة للتأكيد على بعض المماني المتصلة بالنص . والمطلوب إبرازها للمتفرجين ، فالفرق الأساسي بين مسرح العرائس والمسرح العادي أن العروسة في الأولى تشكل طبقاً لمواصفات الدور الذي تلعبه في حيادية كاملة بينما الدور في المسرح العادي يتشكل طبقاً لأسلوب الممثل وشكله وحجمه معها حاول القيام به في حيادية كاملة ، بل إن أسلوبه يختلف من عرض إلى آخر طبقاً لحالته النفسية والصحية . تكن العروسة ليست سوى تجسيد لفكرة المؤلف التي تتحرك أمام عيون المتفرجين .

وهناك رأي شائع ورد عام ١٨٦٢ في كتاب الدارس الفرنسي شارل مائين «تاريخ الماريونيت» والذي يقول فيه إن المصريين القدماء كانوا أول من توصل إلى فن العرائس في القرن الخامس قبل الميلاد . وكانت العرائس مفصلياً الأذرع والسيقان والوسط بحيث يمنحها هذا مرونة في الحركة والتعبير ، وكان حجم العروسة يختلف طبقاً لمكانتها الاجتماعية والزوجية . فمثلاً العرائس التي كانت تمثل الآلهة والكهنة والملوك والأمراء تميزت بالضخامة ووضوح الملامح ووقارها وتقل حركاتها . أما العرائس التي مثلت عامة الشعب والخدم فكانت أصغر في الحجم ومزيج وجهها تشبه وجوه المخرجين من حيث الألوان المتناقضة والأصباغ المصارخة . وكان الكهنة يشرفون شخصياً على العرض المسرحي للعرائس ، بل إنهم تصنّفون للتأليف

لهذا المسرح ، وبالطبع فإن مسرحياتهم كانت دينية في المقام الأول وناخرة بالوعظ والإرشاد وغالباً ما تنتهي بتريديد النصائح المختلفة التي يحرمون على بثها في نفوس الجمهور ، وقد وصلت إلينا بعض هذه النصوص على هيئة برديات اكتشفت في حضريات الجيزة والرقائق والإسكندرية التي قامت بها بعثات من جامعات أمريكية وكندية . ولكن يبدو أن فن العرائس كان أقدم في مصر من القرن الخامس قبل الميلاد ، لأن بعض هذه البرديات أشارت إلى نصوص قديمة لمسرحيات اندثرت ولم يعرف عنها شيء . وقد انتشر في الوجه البحري بعد القرن الخامس قبل الميلاد خيال الظل وخاصة في منطقة الرقائيق ، وكان الفنانون المتجولون يشغلون مشاعلمهم عند حلول الظلام وراء ستارة بيضاء مشدودة على قائلين ثم يقومون بتحريك العرائس وإحداث الأصوات اللازمة وراء الستارة بحيث ينعكس ظل العرائس على الستارة ، وكانت هذه العرائس تختلف عن العرائس الأخرى من حيث إنها مصنوعة من الورق المقوى وذات جمدين فقط ، أى أنها مسطحة وليست مجسدة بحيث تبدو مثل فن السكوليت الذي نعرفه الآن ، وقد أغرم بعض الملوك والأمراء بهذا الفن لدرجة أنهم أجزلوا العطاء لبعض الفنانين لكي يقوموا بعرضه خاصة في قصورهم ، وقد تبني البطلة هذا الفن بحيث انتشر انتشاراً كبيراً في الإسكندرية . ويقال إن أنطونيوس قد أعجب بهذا الفن عند مجيئه إلى مصر وكان يقضى بعض ليلاته مع كليوباترة في مشاهدة بعض هذه العروض وخاصة تلك التي تدور حول الأساطير المصرية القديمة والمعارك الحربية التي خاضها كل من تحتمس الثالث ورمسيس الثاني ومقابلة الإسكندر الأكبر لكهنة آمون واحترامه لهم .

والمعجب أن مسرح العرائس في أوروبا العصور الوسطى لم يكن سوى صورة مكررة لمسرح العرائس عند قدماء المصريين ، فكان الفنانون الجوالون يحملون عرائسهم على أكتافهم ويمشون بها في الشوارع وعند الميادين أو التقاطعات حيث تجمعات الصبية والمارة ينصبون مسرحهم ويقومون عروضهم وكانت تدور حول الملاحم والبطولات الشعبية ، وقد تبنت الكنيسة هذا الفن ونصبت له المصارع في أقيمتها لكي تقدم للجمهور العروض الدينية المأخوذة عن القصص الدينية . ولم يكن اصطلاح «المازيونيته» سوى تصغير لاسم العذراء مريم أو ماري . لأن معظم المسرحيات كانت تدور حول ميلاد السيد المسيح . وتطورت هذه المسرحيات فيما

بعد. واتخذت طائفة دراميا يصور الصراع بين الخير والشر . وقاد هذا الاتجاه هتانو الكوميديا ديلارتي في إيطاليا وانتشر بعد ذلك في أوروبا وإنجلترا على نطاق واسع. ولا شك أن شخصيتي جودي ويانش المشهورتين كانتا امتدادا لهذا الاتجاه. ويشول كوليار في كتابه المطبوع عام ١٨٢٨ عن « فن الماريونيت» إن يانش كان يمثل البطل المغوار المثالي في كل شيء والذي يضع روجه على كفه في صراع مع الشيطان وقوى الشر المختلفة، ونظرا لأن أوروبا كلها كانت تقع تحت سيطرة بابا روما فإن مسرح العرائس الذي انتشر انتشارا واسعا بسبب تشجيعه له . وبمجيء القرن السابع عشر أصبح مسرح العرائس فنا عالميا. وفي القرن الثامن عشر أقيمت المسارح التي تقدم العروض بصفة مستمرة وثابتة بأسلوب محترف ومنظم بحيث أصبح لها جمهورها التقليدي من النظارة، واستمرت هذا المسارح في تقديم عروضها حتى عصرنا الحاضر ، وهذه المسارح توجد في روما وهولندا والبنديقية وجنوة، وباريس وليل وكان ومرسيليا وكاليه ولندن وأدنبره وجلاسجو وكارديف وبرمنجهام وليشبرول ومونتريال ووترشو ونيويورك وكليفلاند ومكسيكو سيتي .. إلخ. ولم يقتصر حب الناس لمسرح العرائس في القرن الثامن عشر على الذهاب إلى المسارح المحترفة بل حرصت الأسر الوسيرة على تأجير خميصا وإحضاره حتى يتيحوا الفرصة لصغارهم لمشاهدته . وقد حرصت عائلة جيته - الشاعر والروائي الألماني الكبير - على هذا التقليد . بل إن الحصون الحربية كانت لا تخلو من مسرح عرائس خاص بها للترفيه عن الجنود في أوقات فراغهم وإشغال جنود الوطنيه فيهم بعرض البطولات القومية .

وقد انتقل خيال الظل إلى أوروبا في القرن الثامن عشر عن طريق الشرق الأدنى ثم أصبح فنا خاصا بالأطفال لكن يعلمهم ويمتصهم في القرن الماضي ، وفي أواخر القرن بدأ في الانتشار عندما اخترع الفانوس السحري والصور المتحركة بعد ذلك . ولكن الصور المتحركة لم تكن سوى تقليد خيال الظل من جهة الصوت والحركة . لأن هتانو خيال الظل قد برعوا في تحريك العرائس من حيث الثبوت والقرب وانقطات الوجه الكبيرة ، والإسراع بالحركة أو إبطائها ، وهو بعبينه التكنيك الذي اتبعته السينما فيما بعد ، وقد شهد القرن التاسع عشر الانتعاش التجاري الضخم لقن العرائس كحرفة مؤدية إلى الثراء. فقد شهدت أوروبا فرق العرائس الضخمة التي كانت ترحل من عامسة إلى أخرى لتقديم عروضها . وأقيمت في

باريس ستوديوهات ضخمة لإنتاج العرائس .وبدأ كبار الأدباء في الكتابة لمسرح العرائس . وقد عمل على تشجيع هذا الاتجاه الفنان الفرنسي موريس صاند . ولقد ساعدت طبيعة فن العرائس على هذا الانتعاش التجاري الضخم أن مسرح العرائس سهل الانتقال من مكان إلى آخر لقلة الأجهزة والمشرفين واللاعبين وقلّة تكاليفه . لأن العروسة لا تكلف شيئاً إذا قيست بتكلفه الممثل الإنسان ، هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الفنية الأخرى التي لا يمكن بحمل عليها المسرح البشري ، ولعل العيب الذي حرص النقاد على إبرازه أن معظم نصوص مسرح العرائس اقتصرت على السخرية والتقليد لما يقدم على المسرح البشري الضخم ، وكان هذا النقد دافعا لبعض المؤلفين والمخرجين الكبار إلى الاهتمام بما يقدم على مسرح العرائس والكتابة له كما فعل ماترلينك في ألمانيا في مسرحياته الذهنية والفلسفية ، وكما فعل موريس بوشور في فرنسا عندما قدم مسرحياته ذات الصيغة الاجتماعية والانتقادية . وكما فعل جوردون كريج في إنجلترا في مسرحياته ذات الصيغة الشعرية والشاعرية .

وفي عام ١٨٨٩ أنشئ النادي الدولي للعرائس وضم مجموعة من المحترفين والمخرجين والفنانين التشكيليين الذين وجدوا إمكانيات ضخمة للتشكيل في العرائس . وكان مقره في مدينة ميونيخ برئاسة بلو بران وعضوية ألفو بوهرنى عن مسرح بادن بادن ، وريشارد تيشتر عن مسرح فيينا ، ووليم سيموندس عن مسرح لندن ، وتوني سارج عن مسرح نيويورك ، وجوستاف بومان عن مسرح سانتافي . وقام أعضاء النادي بدراسات وأبحاث شاملة عن هذا الفن ، ووجدوا أنه يمكن الاستفادة به في التحليل النفسي وخاصة بالنسبة للأطفال لأن العرائس المتحركة أمامهم قد تجسد العقد النفسية الكامنة داخلهم ، وبالتالي تعمل على إخراجها والتخلص منها . ووجدوا أيضا أن مسرح العرائس خير معلم للطفل وتنمية قدراته وتربية ذوقه حتى يشب على حب الفن عامة والمسرح خاصة ، ومن خلال المسرحيات التي تقدم له يمكن تعلم الكثير لأنه تعليم من خلال التسلية ويعيد عن قيود حجرة الدراسة وجفاف شرح المدرس ورتابته . وقد أدرك أيضا خيرااء الدعاية الجاذبية الكامنة في العروسة واستغلوها للدعاية عن المنتجات المختلفة . ورغم تقدم الفن السينمائي لم يفقد فن العرائس سحره بل إنه غزا الأفلام عن طريق أفلام الكرتون التي بنى عليها

الفنان العظيم والت ديونى شهرته وأمجاده الفنية . وهىها استعمل كل حيل فن العرائس .

ويوضح اثنافد نويل نيلسون فى كتابه «حيل الماريونيت» أن السحر فى مسرح العرائس يكمن فى أن الحياة يمكن أن تدب فى أى شيء على المسرح . فالسرير والمقعد والمائدة والكوب والطبق والملقعة .. إلخ- كل شيء يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامى فى المسرحية . كما أن الحيوانات والطيور الأسطورية مثل التنين والرخ و كل ما هو خارق للطبيعة يمكنه الظهور على مسرح العرائس والكلام والمشاركة فى الحوار الدائر ، وبالنسبة للأطفال فإنهم يسعدون كثيراً عندما يستمعون إلى بقرة تتحدث مثلاً . وهذا يزيد فيهم الألفة مع باقى مظاهر الطبيعة، ونظراً لأن خيال الإنسان غير محدود فإن خير وسيلة لإشباعه هى مسرح العرائس الذى يقوم على الخيال المحض المتجسد فى العرائس المتحركة والتي يمكن أن تفعل أى شيء . وبهذا يحطم الإنسان كل الحدود التى تحيط بخياله وتمنحه من الانطلاق ، وبذلك يشارك العرائس فى مغامراتها بل ويتعاطف معها بحيث يحزن لمأساتها ويضحك لمهاتها . ويقول الباحث ب. أ . فيكلين إن مسرح العرائس لن يندثر ما دام الإنسان يملك هذا الخيال المبدع ولا يجد وسيلة إلى تحقيقه إلا فوق مسرح العرائس .

★ ★ ★

## المعمار المسرحى

يشتمل المعمار المسرحى على بناء المسرح ككل ، أى على المنصة التى يقوم الممثلون بأداء أدوارهم فوقها ، وعلى القاعة التى يجلس فيها جمهور المشاهدين لمتابعة العرض المسرحى . وعبر التاريخ المسرحى العالمى كانت هناك دائما علاقة جدلية بين أسلوب الأداء وتنوعية الجمهور الذى يشاهده . وهى علاقة تؤثر فى شكل كل من المنصة والقاعة بطريقة أو بأخرى .

ويعتقد معظم الدارسين أن الإغريق كانوا أول من وضع تقاليد المعمار المسرحى فى الحضارة الغربية على أساس أن العروض المسرحية التى ابتكرها المصريون القدماء من قبل كانت تقدم فى المعابد والمقابر كجزء من الطقوس الدينية، ولذلك لم يكن لها مكان أو مبنى مخصص لها ، أما المسرح الإغريقى فقد استمد خطوطه المعمارية من قاعة الرقص الدائرية أو ما يسمى بمنطقة الأوركسترا بالإضافة إلى المذبح ودرجات السلم فى مركز الدائرة . وهذا البناء ملحق بالمعبد . وكان المشاهدون يجلسون أو يقفون حول هذا المركز . وغالبا ما كان البناء يقام على منحدر من منحدرات التلال مثل مسرح ديونيسياس الذى يقع أسفل الأكروبوليس فى أثينا . وبحلول القرن السادس قبل الميلاد تم وضع أرائك خشبية فوق المنحدر ، بالإضافة إلى منصة بجوار المذبح ، وسرعان ما أقيم كوخ لحفظ لوازم التمثيل وتكنى بغير الممثلون ملابسهم .

وبالتدريج تركزت أحداث المسرحية أمام هذا الكوخ وفقدت دائرة الأوركسترا هيئتها الأصلية . وهى أثناء القرن الخامس قبل الميلاد صنعت المقاعد من الحجر ، وأصبحت منصة التمثيل شبه دائرية وكبر حجمها بعض الشيء . وأصبح الكوخ بناء خشبيا من دورين ، ثم تحول فصالات جدرانها من الحجر وبها ثلاثة أبواب لتسهيل عملية الخروج والدخول . وبين الكوخ وملعب التمثيل يوجد على كلا الجانبين مصر

لسير المراكب . وكانت المنصة المرتفعة قليلاً أمام الكوخ بمثابة المكان الرئيسى لوقوع أحداث المسرحية . وسرعان ما أضيفت أجنحة جانبية . كما استخدمت المناظر المرسومة خصيصاً وبعض الوسائل الميكانيكية لإدارة العرض . وهو نفس النظام الذى تم تطبيقه على المباني المسرحية فى العهد الهيلينى سواء فى اليونان أم فى آسيا، لكن واجهة المنصة أصبحت معقدة ومتشعبة أكثر لدرجة أنها اعتبرت كياناً مستقلاً بذاته بسبب بهو الأعمدة الذى اشتهرت به فى مواجهة الحائط الخلفى للمنصة .

ومع ازدهار المسرح الرومانى زادت الزخارف وأصبحت المنصة مكونة من عدة طوابق . وهى خصائص ثلوث بين عاملى ٦٠ ، ٥٠ قبل الميلاد . ولم يرتبط موقع المسارح الرومانية بالتلال كما كان عند الإغريق . بل بنيت حيثما أراد المهندس المعماري . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت القاعدة شبه دائرية تماماً . فى حين انخفض ارتفاع المنصة عن مثيله من الإغريق ، وهى بعض الأحيان تمت تخطيطها بسقف . كذلك تحولت إلى وحدة مغلقة . وأصبح مسرح سير المراكب طريقاً مغطاة وفى منتصف القرن الأول قبل الميلاد اكتسب للعمار المسرحى الرومانى شكله المتميز كما فى مسرح مارسيلوس فى روما ، ومسرح يومبى طبقاً للأوصاف التى وردت فى كتابات فيثروفيوس وبليني . وقد توصل الرومان إلى استخدام المناظر المتحركة والآلات المعقدة . لكن بناء المسارح توقف تماماً مع انتشار المسيحية التى اعتبرت المسرح فى أول الأمر نوعاً من الطقوس الوثنية .

وفى القرن العاشر الميلادى استخدمت المسرحيات الكنسية الجديدة منصات خشبية مؤقتة ، شكلت كل منصة مكاناً محدداً لأحداث معينة ، فهناك منصة الجنة . ومنصة الجحيم ، ومنصة الدنيا التى تقع بين المنصتين . وكان لكل منصة كيان مستقل عن المنصات الأخرى، لكن الحدث الرئيسى كان ينتقل من منصة لأخرى وكانت هذه المسرحيات الدينية تقدم فى الهواء الطلق وتستخدم الميدان الذى تقع فيه الكنيسة موقعاً لأحداث المسرحية فى حين تبدو الكنيسة نفسها كخلفية معمارية للأحداث . وتطورت هذه المنصات البدائية إلى أبنية زاخرة بالزخارف ، فى حين انتظم المخرجون فوق مقاعد خشبية اصطفت تحت سقفية مثل التى نراها فى حلبات السباق . وكانت لهم حرية الانتفال بين المنصات المتعددة . ولم تكن هناك



محاولة لربط منصة التمثيل وقاعة النظارة . وكان كيان المسرح يمتد ليشمل كل الميدان الذي تقع فيه الكنيسة . أو المكان الذي تتمدد فيه السوق . وفي إنجلترا كانت المنصات المستقلة توضع فوق عريشات متحركة . وهكذا كان العرض المسرحي كله أشبه بمهرجان أو احتفال عام يستمتع به الجميع .

وظلت المضامين الدينية مهيمنة على المسرح حتى عام ١٤٩١ على وجه التحديد عندما تم تقديم عرض لأحد الأعمال الكلاسيكية التي أعيد اكتشافها وذلك في قاعة مغلقة في فيرارا . وقد اتخذ المسرح الحديث شكله المحدد المميز من خلال استخدامه للبعد الثالث . وإعادة اكتشافه لفيتروفيوس . ففي عام ١٥٤٥ أوضح سيستيان سيرليو في دراساته أنه قام بتطبيق النماذج المسرحية الإغريقية والرومانية - التي اشتهر بها فيتروفيوس - على إقامة أول مسرح حديث بمعنى الكلمة . كان عبارة عن منصة خشبية بسيطة ذات مسقط خلفي وترتفع حوائلي ياردة ونصف فوق أرضية المسرح ، وأمامها وعلى جانبيها صفوف متراصة من المشاهد التي توضع على مريح داخل قاعة ، أو في داخل قاعة مغلقة بنيت خصيصا بناء على أوامر أمير ، فقد كان لكل أمير - تقريبا - مسرح خاص به .

وبين عامي ١٥٧٠ و ١٥٨٤ بنى أندريا بالاديو وفينستزو سكاموتزي أول مسرح كامل في مدينة فيمنزا الإيطالية لكن يؤمه أبناء الطبقة المثقفة والمتعلمة . وكانت قاعة المسرح ممتدة على هيئة نصف دائرة وتسع ١٢٠٠ من جمهور النظارة ، كما تحتوي على مكان للأوركسترا الذي يواجه منصة مرتفعة ارتفاعا طفيفا . وكان الحائط الخلفي للمنصة على نمط المعمار الكلاسيكي وبه خمس فتحات للدخول والخروج . وفوق كل فتحة أو باب قوس ، وعبير الأقواس الشلالة الوسطى مناظر لشوارع دائمة حيث نشاهد صفوفًا من القصور على الصفيين ، وهي قصور مبنية فعلا وليست مرسومة ، وتتميز بالإيهام بالعمق والبعد الثالث بأسلوب مبالغ فيه . وقد سمي المسرح باسم «التياترو الأوليمبي» .

وبمرور الزمن لم يعد المسرح مقتصوراً على فئة معينة . ولذلك كانت تصميماته المعمارية تهدف إلى احتواء عدد أكبر من الجمهور . فبناء الأوبرا الذي كانت فلورنسا أول مدينة تعرفه حوائلي عام ١٦٠٠ ، لعب دوراً خطيراً في بناء المسارح العالمية بصفة عامة . فقد أصبحت المناظر والديكورات المسرحية قابلة

للتحريك والتغيير ، وكان النموذج الجديد للمعمار المسرحي قد تمثل في «تياترو شاربيزي» الذي بنى في مدينة بارما عامي ١٦١٩-١٦٢٨ تحت إشراف جايوفاني بانيسستا ألويي ويحتوي على قاعة نصف دائرية تتمتع لجمهور يصل تعدادها إلى ٣٥٠٠ . وأما المسرح فشكله الخارجي مربع ، واستماض أليوتي بقوس منحصر ضخم عن المناخل الثلاثة التقليدية ، وربط المنصة بالمسرح الخلفي الذي أحيط بأجنحة متغيرة ومساقط خلفية . ومن ثم فقد اتسعت المساحة التي يتم عليها التمثيل ، وأصبحت النموذج المحد الذي يتبع في بناء المسرح الحديث حيث تقع الأحداث المسرحية وسط الديكورات وليس أمامها .

وفي إنجلترا انتشرت المسارح العامة في الهواء الطلق ، وكان مسرح «بيرياج» الذي بنى عام ١٥٧٦ أول مسرح من هذا النوع ، ثم تبعه مسرح «كيرتين» ومسرح «سوان» . كما كان هناك ما يسمى بالمسارح الخاصة المغلقة والتي بنيت على النمط نفسه ، سواء على هيئة المربع الأصلي داخل الألفية كما كانت بدايتها . أم على شكل دائري أو متعين الأضلاع وتزوايا كما نجد في مسرح «جلوب» ، وذلك بالإضافة إلى برج صغير فوق الحائط الخلفي . أما خشبة المسرح فقد برزت على شكل منصة مرفوعة فوق الحفرة المخصصة للمتفرجين الواقفين . وتمت تغطية جزء من المنصة بسقف بارز رفع فوق عمودين . ويمكن إغلافه بالسناثر . وفي الحائط الخلفي ظهر بيان ثم ثلاثة فيما بعد ، وفوقها بنيت شرفات استخدمت في أثناء التمثيل . أما أعلى التياترو فقد خصص لعامة الشعب ولأرخص التذاكر . وعلى كلا جانبيه طابقان أو ثلاثة للمتفرجين الجالسين على ما يشبه المدرجات .

أما الممارح الخاصة مثل «بلاك فرايرز» و «وايت فرايرز» و «كوك بيت» في النوروي لين فقد غطيت بأسقف أضيفت إضاءة صناعية . ولعل المهندس المعماري إنيجو جونز (١٥٧٢ - ١٦٥٢) قد اكتسب شهرته من تصميمه لمسرحيات الرقص والغناء والشعر التي كتبت خصيصا لعالية القوم ، كما اشتهر أيضا بمشروعاته المعمارية المسرحية . وقد أثرت دراساته الإيطالية على تصميمه المسارح من الداخل وخاصة فيما يتصل بالمنصة . أما الشكل الخارجي للمسرح فكان من إبداعه الخاص .

وفي حوالي عام ١٦٥٠ تطور المسرح الإيطالي من كونه مكانا مخصصا لمتعة رجال الهلاط وأبناء الطبقة الأرستقراطية إلى مؤسسة فنية عامة مفتوحة للجمهور

العادي . وقد بنيت في عام ١٦٢٧ أول دار عامة للأوبرا في البندقية وهي أوبرا «سان كاسيانو» التي احتوت على ثلاثة مدرجات مقسمة بدورها إلى ثلاثة أجنحة أو أقسام. وفي فرنسا تطور المسرح تحت رعاية البلاط الملكي . فكان ريشيليه والملك لويس الرابع عشر من رعاة مسرح «قصر بوريون الصغير» الذي بنى في عام ١٥٧٤. وبعد عام ١٦٢٠ احتل مسرح «باليه رويال» المسرح الملكي. هذه المكانة الأثيرة . وكانت ديكورات هذه المسارح الفرنسية متحركة . إلا أنها تأثرت بالأسلوب الإيطالي الذي شكل علامتها الأساسية . ومن أشهر المسارح الباريسية دار الأوبرا في حي التوليري . ومسرح «سال دي ماشين» الذي بناه أمبازيني وفييجاريني بين عامي ١٦٦٠ و ١٦٧٠ . ويتبع لحوالي ١٨٠٠ مخرج .

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر وبطول القرن الثامن عشر تم بناء عدد لا يحصى ولا يصدق من المسارح في إيطاليا . وقد تميزت كلها بالتركيز والتأكيد على «بنوارة المائلة المائلة» . وهكذا ربط مسرح البلاط بالمسرح العام. وغالبا ما كانت القاعة على هيئة حدود حصان . وقد نبغ المهندسون المعماريون في بناء مختلف دور المسرح والأوبرا . ولم يقتصر نشاطهم على بلدهم إيطاليا بل امتد ليشمل فرنسا وألمانيا اللتين ذهبتاه للاستفادة من خبراتهم الرائدة في هذا المجال. وقد فركزت كوكبة المهندسين الإيطاليين النظام في أسرة «جالي بيبينا» . لكن إنجازاتهم الحقيقية تمثلت في التصميمات الداخلية والديكورات المسرحية أكثر من البناء الخارجي للمسرح . من هؤلاء فيرديناندو (١٦٥٧ - ١٧٤٣) الذي صمم «تياترو ريفالي» في مدينة مانتوا عام ١٧٢١ ، وفرانشيسكو (١٦٥٩ - ١٧٣٩) الذي شهد «تياترو فيلهار مونيكو» في مدينة فيرونا عام ١٧٢٠ ، وأليساندرو (١٦٨٧-١٧٦٩) الذي أقام دار أوبرا مانهام في عام ١٧٤٢. وجوسيبي (١٦٩٦-١٧٥٦) الذي شيد أوبرا بايروت ١٧٤٨. وأنطونيو (١٧٠٠ - ١٧٧٤) «تياترو كوميونالي» في بولونيا ١٧٦٣ . وكان كوزيمو موريلي أول من طبق فكرة ربط القاعة بالمتنصه داخل إطار بيضاوي واحد كما نجد في مسرحه الذي بناه في مدينة أيمولا عام ١٧٨٠ .

وفي كل من النمسا وألمانيا كان بيرناسيني (١٦٣٦ - ١٧٠٧) وأيوه جيوفاني الذي مات عام ١٦٥٥ من رواد التصميمات المسرحية . كذلك قام فرانثيسكو سانتوريني (١٦٢٧-١٦٨٢) ببناء أوبرا «سان سالفاتوري» في ميونخ بين عامي ١٦٥٤.

١٦٥٧، وكانت أقدم مسارح ألمانيا ذات المدرجات ، وفي إنجلترا بنيت مسارح جديدة كثيرة بعد عودة الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا ، وكان معظمها متأثراً بأسلوب إتيجو جويز في تصميماتها المعمارية ، فالأبواب الأربعة على جانبي المنصة كانت من الملامح المميزة للمسارح الإنجليزية في ذلك العصر ، والتي لم توجد في المسارح الأوروبية بصنفة عامة ، وظل بروز المنصة يتضاهل في الحجم حتى تساوى مع منصة المسرح الأوربي، كما في مسرح «دروزي لين الجديد» ١٧٩٤. ومسرح «كوفت جاردن الجديد» ١٨٠٩ .

وفي القرن الثامن عشر كانت الفرق المسرحية في الولايات المتحدة تقدم عروضها بصنفة عامة في القاعات التي لم تكن مخصصة لها أصلاً . ولم يكن هناك مسرح أمريكي بمعنى الكلمة لا على مستوى المعمار المسرحي ولا على مستوى الإنتاج المسرحي . بل كان كل ما يقدم عبارة عن صورة شبه ساذجة أو تقليد طبق الأصل لما يقدم على المسارح الإنجليزية . أما أول دار أمريكية للمسرح فقد بنيت عام ١٧٣٦ في مدينة تشارلستون في ولاية كارولينا الجنوبية باسم «مسرح دوكتريث» الذي أقيم على الطراز الإنجليزي .

وظلت المسارح الشهيرة في القرن التاسع عشر محافظة على طراز مسرح البلاط الملكي القديم مع بعض التوقعات الديمقراطية والإضافات الشعبية التي تتناسب مع نوعية المسرح وروح العصر . يتضح هذا في الأسلوب الذي اتبعه فريدريش شينكل في بناء «المسرح الملكي» في برلين عام ١٨١٨ ، وفان دير نول وفون سيكرادزبرج في دار أوبرا هيلفا بين عامي ١٨٦١ و ١٨٦٩ ، وشارك جازنييه في «جران أوبرا» باريس بين عامي ١٨٦٢-١٨٧٤ ، وجوتفريد سميرفي دار «أوبرا دريزدن» ١٨٧٨ ، وجوزيا كلينلاند كادي في دار «أوبرا متروبوليتان» في نيويورك بين عامي ١٨٨٠ و ١٨٨٢ . كذلك تميزت هذه المسارح بإضافة قاعات وصالونات خارجية يتناول فيها المتفرجون الشروب والحلوى في أثناء الاستراحة ، كما يسمح لهم بالتدخين . أما عن التكنولوجيا المسرحية فقد تمثلت في إدخال وسائل وأدوات جديدة للحماية من الحريق ، وأصبحت الإضاءة من الفنون المعقدة التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بالعرض المسرحي . ولم تند الديكورات بدائية بل أصبحت تتحرك آلياً مما أسرع بعملية تغييرها دون ضجيج خلف الستار المعدل . كما أن مهندسو الديكور أغرموا بالتلاعب بنسب الديكورات وأبعادها كي تشارك في إبراز النص

الدرامي بأسلوب تشكيلي . وهو ما فعله ستيل ساكاي في منصته المزودة التي أقامها عام ١٨٧٩ في مسرح «ماديسون سكوير» في نيويورك : بحيث لم يتقيد بالنسب التقليدية للمنصة .

وقد شهد القرن التاسع عشر عودة إلى أسلوب الفنان المعماري أنثريا بالاديو الذي شيد مسرح «التيانرو الأولمبي» في مدينة فيسنتزا الإيطالية بين عامي ١٥٨٠ و ١٥٨٤ ، والذي اشتهر بالمسرح القائم على شكل نصف دائرة ذات مدرجات . يتضح هذا الأسلوب في مسرح ريتشارد فاغنر في بايرويت (١٨٧٢ - ١٨٧٦) الذي شيدته جوتفريد سمير . ذلك أن فاغنر وجد أن هذا التصميم يناسب دراماته الموسيقية بأسلوب عملي ووظيفي.

وهي بداية القرن العشرين كان المخرج الإنجليزي جوردون كريج من الرواد الذين شجعوا حركة إخضاع المعمار المسرحي لمتطلبات الإخراج والإنتاج بحيث لا ينفرد المهندس المعماري بعملية التصميم والتنفيذ . وقد ظلت آراء كريج نظرية إلى حد كبير ، إلا أنها لفتت الأنظار إلى إمكانية الانطلاق والبحث عن معمار مسرحي جديد تماماً . وبالفعل أثمرت دعوته بحيث نرى اليوم أشكالاً جديدة ومختلفة من المعمار المسرحي ، فهناك مسرح الحجرة أو مسرح الجيب أو المسرح الذي لا يزيد حجمه عن قاعة صغيرة، وهناك المسرح الجماهيري الضخم الذي يذكرنا بالمسارح الرومانية القديمة التي كانت تتسع للآلاف المؤلفات كما نجد في مسرح برلين الضخم الذي أقامه هانز بولرج في عام ١٩١٩ . هناك أيضاً مسرح «الحلبة» ومسرح الهواء الطلق مثل ذلك الذي صممه ماكس رينهارت في سالزبورج عام ١٩٢٠ باسم مسرح «المهرجانات» . هناك أيضاً المسارح الخاصة التي أقامتها العاهد والكيانات والهيئات المتنوعة.

وعندما اخترعت السينما ، شارك الاختراع الجديد في تطوير المعمار المسرحي . ذلك أن دار السينما هي في حقيقتها مسرح لم يزد عليه سوى شاشة العرض السينمائي . وقد منح هذا الاختراع دفعة جديدة لتطوير تكنولوجيا المسرح التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من معماره . وهكذا أثبت المعمار المسرحي مرونته المalleable في تطوير أشكاله وتسميماته على مر العصور، بحيث يمكننا القول بأن خيالنا الآن قد يعجز عن تصور التطورات التي ستطرأ على المعمار المسرحي في الأزمنة القادمة .



## المونتاج السينمائي

المونتاج السينمائي أو التوليف أو التركيب يقصد به تركيب اللقطات بطريقة تعطي لها معنى إضافياً يتعدى المعنى الخاص الذي تعبر عنه هذه اللقطات، فمن أغراض المونتاج إحداث تأثير معين في المتفرج؛ لذلك يجب تجنب استمرار لقطة ما في فترة زائدة من الزمن على الشاشة لا نفس بالفرض الفني المطلوب. كما يهدف المونتاج إلى تجميع اللقطات وترتيبها بطريقة مشوقة بحيث تخلق السياق الفيلمي الذي يقود انتباهنا بالشكل الذي تعودناه في النظر إلى الأشياء العادية، فزاوية الرؤية التي ننظر من خلالها إلى المنظر - مهما ابتعدنا أو اقتربنا منه - والمشاهد الذي نقدم فيه الصور المتتالية بشكل معين هي الزاوية التي يستعمل فيها المتفرج العادي عينيه عند ما ينظر إلى منظر ما في الحياة الفعلية. ومن المعروف أن المونتاج الجيد لا يلاحظ إلا نادراً لأن المتفرج يشاهد الفيلم كما يشاهد حياته اليومية، أما المونتاج الرديء فإنه يصدم المتفرج ويؤلمه لأن عينيه لا تتبعان المناظر بسهولة ويسر واتساق. وغالباً ما تستعمل كلمة التسلسل في وصف نموعة الانسياب من نقطة إلى أخرى. كما أنها تستخدم في أوسع معنى لسير الموضوع كوحدة كاملة، وتشير إلى العناية والاهتمام بالتوافق بين التفاصيل.

وهناك ثلاثة مبادئ أساسية لابد أن يراعيها فنان المونتاج في توليف أو تركيب أي مشهد: الأول يحتم البحث عن أحسن مكان تنتقل فيه الكاميرا من زاوية لأخرى أو من بعد لأخرى، والمبدأ الثاني ينص على توافق الحركة من لقطة إلى أخرى. والثالث يحدد تقدير الزمن الذي تظل فيه اللقطة ماثلة على الشاشة. مع العلم بأن أية لقطة يجب أن تكون على قدر كاف من الطول بحيث يستطيع المتفرج أن يستوعب مضمونها. ويختلف هذا الطول الأدنى بطبيعة الحال طبقاً لطبيعة الصورة، أي أنه يجب ألا تكون اللقطة قصيرة بحيث تصبح غير مفهومة تماماً، ولا أن تكون طويلة

إلى الحد الذي يؤثر مثل المتفرج ويجعله ينتظر اللقطة التالية في ضيق ، فكل لقطة يحب أن تؤدي وظيفتها الفنية والفكرية ثم تترك مكانها للقطة التالية وهكذا .

ومن بديهيات المونتاج السينمائي أن سلسلة اللقطات التي يتبع بعضها بعضا بسرعة تضيق كثيرا إلى الإحساس بالإثارة ، وتضاعف من تأثير المشهد الدرامي على وجدان المتفرج . أما سلسلة اللقطات الطويلة فتوحى بجو الهدوء والسكينة : لكن يجب أن تتضمن مثل هذه اللقطات جمالا وتشويقا غير عاديين يبرر استعمالها حتى لا يشعر المتفرج أن حركة الفيلم قد توقفت . هنا تبرز أهمية عنصر الإيقاع في المونتاج . ذلك أنه يجسد الإيقاع الخاص بمضمون اللقطات . فمثلا يمكن خلق إيقاع رتيب بتجميع مجموعة كاملة من اللقطات القصيرة المتعاقبة في الطول كما نرى في مشاهد الآلات ، وقطارات السكك الحديدية ، والتدريبات الرياضية والرقص إلخ...

والمونتاج كلفة سينمائية يحتم حذف كل اللقطات والمناظر التي لا تفيد السياق الفيلمي . فلابد من القطع عندما يحدث شعور بعدم التسلسل عند المتفرج ، فهذا التسلسل رهن بتقديم كل ما هو ضروري ومعبر ووظيفي . وليس من الضروري تقديم أية حركة بأكملها مادام المنظر في حاجة إلى جزء من هذه الحركة فقط، لذلك يجب حذف الأشياء العادية التي تبطئ من تقدم الفيلم ، ولا تضيق إليه جديدا سوى الثغرات والزوائد . وخاصة أن المونتير يتمتع بحرية شبه مطلقة لا يحدها سوى حتميات البناء الفني والجمالي للسياق الفيلمي . فالمشاهد أو المناظر يمكن أن تتسلسل في ترتيبها الزمني كما يمكنها أن تقفز في الزمن إلى الأمام أو إلى الوراء ، ومع ذلك يمكنها أن تتمشى بعضها مع بعض في الوقت نفسه . كذلك يمكن المونتير الحرية في تقديم موضوعه بطريقه مباشرة ، أو أن يجعل جمهوره يخمن ويفكر ، أو أن يفاجئه بإخفاء جزء كامل من الموضوع حتى اللحظة التي يستطيع فيها الكشف عنه بفاعلية أكثر . ومهما كان اختياره فعليه أن يحتفظ بالطابع والتوقيت الذي يتطلبه الموضوع ، فهو يستطيع أن يغير ترتيب اللقطات إذا رأى أن النتيجة ستكون أكثر فعالية . ولعل الخطورة الأساسية لثن المونتاج تكمن في قدرته على تحويل فيلم رديء إلى شيء محتمل وذو قيمة إذا استخدم كل إمكانياته في بلورة السياق الفيلمي، كما أنه يمكن أن يفسد ويهدم فيلما متعدد المزايا إذا فشل في أداء مهمته فنيا وحرفيا .



وعن تاريخ فن المونتاج السينمائي يقدم لنا هيو بادلي نبذة عنه في كتابه التراث في هذا المجال ، فيقول إنه في بداية القرن الحالي - أي بعد مرور بضع سنوات من اختراع السينما ، بدأ بعض السينمائيين في استعمال الفيلم لتقديم قصص بسيطة لا تزيد مدة عرضها عن عشر دقائق . وكانت الكاميرا حتى ذلك الوقت لا تزال توضع في مكان واحد للتصوير . وكان على الممثلين أن يؤدي أدوارهم داخل حدود رؤية الكاميرا المحددة وكأنهم على المسرح يخرجون من كادر الصورة ويمدون إلى داخله دون أن يفكر أحد في تحريك الكاميرا لتنبيههم . وعندما ينتهي المصور من التقاط منظر ما ينتقل إلى المنظر التالي ، ويختار لأتفه المكان المناسب الذي يعطيه مرة ثانية زاوية واحدة للرؤية . وكانت المناظر تلصق الواحد تلو الآخر . وتلك كانت البداية المبكرة والمأذجة للمونتاج السينمائي إذا صح تسمية هذه العملية بهذا الاسم .

وحتى في تلك الأيام بدأ السينمائيون في وضع الكاميرا في مكان قريب من موضع التصوير كي يحصل المتفرج على تفصيل أكثر دقة . ففي فيلم «سرقة القطار الكبير» الذي أنتج عام ١٩٠٣ وضع المخرج لقطة ذات منظر كبير وقد كتب في تعليماته لعمال العرض أنه يمكن وضع اللقطة إما في بداية الفيلم وإما في نهايته طبقاً لذوقه الشخصي . وهكذا لم تكتشف إمكانات المونتاج الحقيقية إلا في مطلع الثلاثينيات من القرن الحالي حين تحركت الكاميرا تحريكاً صحيحاً . وأمكن تجميع لقطات من نفس المنظر مأخوذة من زوايا مختلفة .

وفن المونتاج له رواد كثيرون ، إلا أن ديفيد وارن جريفيث الأمريكي (١٨٧٥-١٩٤٨) يعد رائد الفن السينمائي في العالم . والمؤسس لفن المونتاج وأساليبه المختلفة . ففي فيلمه «ميلاد أمة» الذي أخرجه عام ١٩١٥ أحدث تقدماً كبيراً في طرق المونتاج ليس فقط بتنويعه في اختيار زوايا الرؤية بل وبشطييعه المتداخل والمعقد لأكثر من مشهدين . فابتكر بذلك ما سمي بالمونتاج الإيقاعي في الحركة . وقد عرض هذا الفيلم في جميع أنحاء العالم فكان حافزاً للكثيرين على الاستمرار في البحث عن إمكانات السينما كوسيلة للتعبير . وسرعان ما ظهرت النتيجة الإيجابية بعد حوالي عشرة أعوام على أيدي رواد السينما الموفيتية بحيث اعترف المخرجون الموهوبين مثل سيرجى إيزنشتاين وفسيغول بوفكين بتأثيرهم بفيلم

«ميلاد أمة..» فنقد نجح إيرنشتاين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) في توليف ما يسمى «بالصدمة» واستخدام الرمز والتعارض في أفلامه ، كذلك قدم بورفكين (١٨٩٢ - ١٩٥٢) أهم نظرياته في المونتاج السينمائي التي توضح أن الفيلم لا يصور ، وإنما يبنى لقطة بعد لقطة، تماماً كما يبنى البناء الماهر جداراً . وأن عملية الاختيار الدقيق ، وحذف العناصر العديمة الأهمية ، وإبراز العناصر المعبرة ذات التأثير الدرامي وحدها ، هي العملية التي يتوقف عليها فن التوليف أو المونتاج ، وهي العملية الأساسية في الخلق الفني السينمائي ، فهي مجال المونتاج يملك الفنان السينمائي أداة تشكيلية من الدرجة الأولى، تساعد على أن يؤكد ويمطى دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التي يصورها ، وهو لا يأخذ من الاتصال الزمني لمشهد ما إلا الأجزاء التي تهمة ، ولا يلتقط من مجموع الأمثلة التي تشغلها الأشياء والأحداث إلا القدر المناسب، وهو يؤكد بعض التفاصيل الجزئية ويحذف البعض الآخر كلية ، إن الصورة السينمائية الواحدة تنشأ عن عملية تسجيل يسيطر عليها الإنسان ولكنها حين ينظر إليها سطوحها لا تعتبر شيئاً أكثر من إنتاج صورة للطبيعة ، أما عندما ينتهي الأمر إلى المونتاج فإن الإنسان يساهم في العملية ، ذلك أن الزمن يقطع والأشياء التي لا ترتبط في الزمن والمكان ترتبط معاً ، وهذا يبدو أشد ما يكون شبيهاً بعملية تشكيلية وإبداعية ملموسة .

وهذا يوضح لنا أنه إذا كان جريفيث الأمريكي قد ابتكر طريقته الخاصة لخلق التأثيرات العملية المرغوبة من خلال المونتاج دون أن يقوم بتعليقها بالتنصيص وتقنياتها في نظرية ، فإن المخرجين السوفييت أسسوا نظريتهم الأولى الشاملة على المونتاج السينمائي ثم طبقوها بنجاح في أفلامهم ، فقد اعتمدوا أكثر من غيرهم من أعلام السينما الصامتة على المونتاج للحصول على التأثير المطلوب ، وقاموا بتجزئة المشاهد إلى عناصرها التشكيلية المختلفة ثم توليفها مع العناية الفائقة بتغيير السرعة التي تتضمنها واستغلال مواقف الذروة إلى أقصى حد ، وقد أوضح إيرنشتاين أن أساليب تقاطع اللقطات والقطاعات القريبة والرجوع إلى أحداث سابقة وحتى المزج ، إنما جميعها مقابلات في الأدب ، وأن كل ما فعله جريفيث هو اكتشاف هذه المرافقات، لكن إيرنشتاين اعترف بتأثير جريفيث على المخرجين السوفييت الذين أعجبوا بأعماله الرائدة التقدمية إعجاباً لا مزيد عليه ، ومع ذلك

أحسوا أنها تقتصر إلى اعتبار هام في نظريتهم يتمثل في تقديم الكناية عن طريق المونتاچ . والكناية -المأخوذة عن الأدب- تعنى صيغة كلامية تعتمد على استعمال لفظ أو جملة في معنى غير المعنى الأصلي لها ، فعثلا : إذا استخدمنا صفة «حاد» في قولنا «ذكاء حاد» فهي كناية ، لأنها أصلا صفة للسيف في قولنا «سيف حاد» .

وكان جريفيث يعتمد على اللقطات القريبة المتبادلة المتوازية ، ثم توحيدها ومزجها ، لكنه لم يعرف التركيب البنائي الذي اكتشفه السوفييت . فقد توقف عند مستوى المرض للمضمون ، ولم يحاول أبداً أن يصل إلى مقابلة اللقطات بعضها ببعض ليكون المضمون على المستوى الفكري والصورة على المستوى الفني . لكن المخرجين السوفييت يعتقدون أن في إمكان المخرج أن يتحكم في مادته بحيث لا يكتفى بسرد قصته فحسب ، بل يستخدم كل الابتكارات الجديدة في المونتاچ من أجل الحصول على نتائج فكرية منها ، فاللقطات إذا ما تقابلت بطريقة مقصودة ، فإنها يمكن أن تحمل معاني جديدة لم تكن تحملها من قبل ، ويقول بودفكين في كتابه «التكنيك السينمائي» أنه إذا وصلنا لقطة الممثل بيتسم بلقطة قريبة لمدس ولتلتها لقطة أخرى للممثل وهو يرتعد ، فإن التعبير العام لكل المشهد سيدل على حين الممثل ، أما إذا عكسنا وضع لقطة الممثل فسيعجب المتفرجون ببطولة الممثل . أي أنه برغم استعمال نفس اللقطات في كلتا الحالتين ، حدث تأثير مختلف تماماً بمجرد عكس ترتيب اللقطات .

وفي تجربة أخرى لبودفكين مع أستاذة كوليشوف تم أخذ بعض لقطات قريبة لوجه أحد الممثلين دون أن يظهر عليه أي تعبير . ثم استعملت في تركيب ثلاثة مشاهد تجريبية . في المشهد الأول وضعت لقطة الممثل قبل لقطة لطبق من الحساء على مائدة ، وفي المشهد الثاني استبدلت لقطة طبق الحساء بلقطة لامرأة متوفاة راقدة في كفنها ، وفي المشهد الثالث حلت لقطة لطفلة صغيرة تداعب لمبتها محل لقطة المرأة المتوفاة . ويقول بودفكين إنه عند عرض المجموعات الثلاث على بعض المتفرجين دون كشف السر كانت النتيجة رائعة ، فقد أبدوا إعجابهم الشديد بمهارة الممثل في التعبير ، وأشاروا إلى التفكير العميق الذي بدا على وجهه وهو ينظر إلى طبق الحساء ، كما أبدوا تأثرهم للحزن الذي شعر وجهه وهو يرقب المرأة المتوفاة . وإعجابهم بابتسامته المرححة السعيدة التي بدت عليه وهو يلاحظ الطفلة في أثناء لعبها . مع العلم بأن تعبير الوجه كان واحداً في الحالات الثلاث .

ويقول كارل رايس في كتابه «فن المونتاج السينمائي» أن بودفكين وكوليشوف تأثرا كثيراً بهذه القدرة على الحصول على التأثيرات المختلفة من مجرد تغيير أوضاع اللقطات . بحيث جملا من هذا الأسلوب قاعدة أساسية جمالية تؤكد - على حد قول كوليشوف - أن كل فن يحتاج أولاً إلى مادة له ، وثانياً إلى وسيلة يهتم بها هذا الفن لصياغة هذه المادة . وعلى هذا فإن مادة العمل السينمائي هي قطع من الفيلم ، وأن وسيلة صياغة هذه المادة هي وصل هذه القطع بعضها ببعض حسب تركيب خلاق معين . وكان كوليشوف يرى أن الفن السينمائي لا يبدأ بتأدية الممثلين لأدوارهم أو تصوير اللقطات المختلفة . بل أنه يعتبر هذا كله مجرد إعداد للمواد ، إنما يبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يشرع فيها المخرج أو المونتير في وصل أجزاء الفيلم المختلفة بعضها ببعض . وهو إذ يصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة وحسب ترتيبات متباينة فإنه يحصل على نتائج تختلف عن بعضها البعض . فالمونتاج يمكن - مثلاً - أن يعبر عن حالة الممثل النفسية من خلال تركيب معين يُشاهد محدد دون أن تظهر هذه الحالة أو المعنى على وجه الممثل .

ولقد نادى بودفكين بأن المشهد يصل إلى قمة تأثيره إذا ما ربطنا بين سلسلة من التفاصيل المختارة للحدث الأصلي . أما إيزنشتاين فقد عارض بشدة هذا الرأي . وكان يعتقد أن الحصول على التعبير بمجرد وصل متتابعات من نقاط تفصيلية . هو في حقيقته تطبيق بدائي للتركيب السينمائي . وبدلاً من ربط اللقطات بعضها وراء بعض في سلسلة ، يجب أن يركب الفيلم من مجموعة من الصدمات ، وأن كل قطع يجب أن يشير خلافاً بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج . ويمتد إيزنشتاين أن التسلسل المثالي هو الذي يؤدي فيه كل قطع إلى هذه الصدمة المؤقتة بهدف استمرار التطور والتغيير . ولقد قسم الأنواع المختلفة للصراع المحتمل بين كل لقطتين متتابعتين من ناحية التكوين المختلف ، والمقاس ، وعمق مجال الرؤية ، ومفتاح الضوء . وهكذا . ويمكن لأي عنصر في اللقطة أن يتغير فجأة عندما تتصل بلقطة أخرى بحيث يستمر الصراع المطلوب .

وتنوعت مدارس المونتاج فظهرت مدرسة الطليعة التي انتشرت في غرب أوروبا في العشرينيات ، والتي استخدمت المونتاج ليس فقط لإحداث تأثيرات من النوع الفكري أو العاطفي ، بل وللحصول على تأثيرات من النوع التشكيلي . ففي

فيلم «برلين» لـ «فولتر روثمان» كان المطلوب إبراز الحياة في مدينة كبيرة . فلم توليف مناظر عديدة لتطارد للسكة الحديدية والحركة الجمهور بحيث تتركز الشاشة دائماً بالموضوعات المتحركة المتغيرة باستمرار . فالمناظر في مثل هذه المشاهد مرتبطة أساساً بعضها ببعض من خلال علاقاتها بعضها ببعض أو بأوجه الشبه أو الاختلاف بينها . وقد أدى هذا إلى التفتير المستمر لزاوية الرؤية والإيقاع في المونتاج وشعر ذلك من الأساليب التي أصبحت عادية وشائعة في أي فيلم عصري .

وكان لظهور السينما الناطقة تأثير عميق على نظريات المونتاج السينمائي فقد صرف النظر لفترة من الزمن عن طرق تحريك الكاميرا والتفتير السريع للقطات . فكان الحوار الناطق بمثابة إثارة للانتباه في لحظة ما لمدة أطول من الزمن. مما أدى إلى تركيز الجمهور على هذه الإمكانيات الجديدة أكثر من اللازم . وخاصة أن الصعوبات الفنية في تسجيل الصوت وتوليفه كان لها النصيب الأكبر في العناية بهذه العملية التي كانت صعبة ومعقدة في تلك الفترة المبكرة . ولكن بمرور الزمن أصبح فنانون المونتاج أكثر مهارة في توليف شرائط الصوت بفضل التقدم التكنولوجي الذي أعاد المونتاج إلى حريته السابقة . فأصبح الصوت لا يزيد من الواقعية فحسب بل يقوى التعبير الدرامي . وأصبح السطر الواحد من الحوار يعبر عن كمية من المعلومات لا يمكن للسينما الصامتة أن تعبر عنها إلا بواسطة أحد الفنانين أو مشهد يشرح نفسه بنفسه عن طريق الصورة . كما أصبح في الإمكان التعبير عن الأشياء القليلة الأهمية بالتلميح عنها في الحوار أو هي شريط الصوت . وبذلك أمكن اختصار الوقت بالنسبة للمشاهد القليلة التأثير من الناحية الدرامية ولكنها ضرورية من الناحية القصصية . مما أدى إلى الاقتصاد في طريقة سرد القصة . وتسهيل مهمة تقديم قصص أكثر تعقيداً . والارتقاء بمستوى الواقعية في العرض . لكن يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن الصورة لابد أن تكون دائماً المركز الأول في التأثير .

والظاهرة الغربية في مجال المونتاج السينمائي أن الفنانين المعاصرين لم يضيفوا الكثير إلى إنجازات رواده سواء في أمريكا أو الاتحاد السوفيتي أو أوروبا . مما يؤكد أن تفاليد الراسخة المبكرة حددت الإمكانيات والأطر التي يمكن أن يبتكر ويبدع داخلها . أما توسيع رقعة هذه التقاليد فلم نر محاولات في هذا المجال يمكن أن تقف على قدم المساواة مع محاولات الرواد الذين يبدو أنهم كانوا سابقين

لعمريهم بأجيال عديدة . هنحن نشاهد الآن من وقت لآخر تطورات فنيائية وتأثيرات جريئة أجهد السينمائيون الماصرون أنفسهم للعمول عليها كنوع من الثورة السينمائية . وهذا ما نلحظه في أساليب مونتاج بعض الأفلام التي تسعى إلى الإغراب وتتنس إلى ما يعرف بسينما الطليعة أو الموجة الجديدة ... إلخ . لكن سرعان ما يظهر لنا أن هذا الجديد الذي يسعى إلى إحداث انقلاب جديد لم يكن إلا شيئاً من الماضي .

★ ★ ★

## النحت

النحت فن يعتمد على العلاقة العضوية بين الكتلة والفراغ. ولا شك أن المادة التي تتكون منها الكتلة تؤثر بطريقة أو بأخرى على الشكل الفني النهائي الذي تتخذه الكتلة . وسواء كان النحت في الحجر أو الخشب أو تشكيل بالصلصال فإن النحات لا بد أن يتبع منهجاً تنظيمياً معيناً يرتبط بأسرار صنمته مثل تنظيم العلاقة بين الأحجام . ودراسة الخمد والفتحات والشعرات والظل والنور ، والإيعاء بحركة التمثال من خلال التعاقب بين الظل (في الفتحات والثغرات) والنور (في الأجزاء البارزة والمسطحات) ولا شك أن السطح يؤثر تأثيراً فعالاً في الشكل النهائي للتمثال، بحيث يختلف سطح الجرانيت عن الخشب أو الصلصال أو الجص . ولذلك كان من الضروري على النحات أن يدرس طبيعة كل خامه جيداً قبل أن يشرع في عمله الفني .

وينقسم فن النحت إلى نحت كامل الشجسيم بحيث يشتمل التمثال على ثلاثة أبعاد. ونحت بارز لتتصق فيه الأجزاء البارزة بالخلفية ، ونحت غائر تتوغل فيه الأجزاء البارزة داخل الخلفية . وفي الأقسام الثلاثة تكمن عبقرية هذا الفن الذي يعيل الجماد ، حجراً كان أو خشباً ، إلى حركة زاخرة بالحياة والخلود ، صحيح أنها حركة وهمية لكنها تحمل كل صفات التكوين العضوي الحي . وهذه الخصائص تبلورت منذ آلاف السنين على أيدي الفرعنة الذين أثبتوا ريادتهم بل وسيادتهم في مجال النحت حتى الآن .

فقد نبغ المصريون منذ أقدم العصور في نحت التماثيل التي كانت تصنع أول أمرها من الصلصال ثم تحرق ، لكنهم سرعان ما استخدموا العاج في صنع التماثيل واستطاعوا تطوير هذه الخامه التي تحتاج إلى آلات دقيقة وحادة . وقبيل عهد الأسرات تحول المثال المصري القديم إلى الحجر لاعتقاده في خلود التمثال إذا قدر

لجنة صاحبه الفناء ، كذلك نحت تماثيل للحيوانات، والطيور ملأ بها المقابر والمعابد والقصور. يقول أبو صالح الألفى في كتابه «الموجز في تاريخ الفن العلم» إن عصر بناء الأهرام، الأسرة الرابعة والخامسة» يعتبر من أزهى عصور فن النحت المصري . وكان المثالثون يصنعون تماثيلهم من الحجر والخشب وكانوا يلونونها لتصبح أكثر محاكاة للأصل الطبيعي ويضعون في العين بلورا صغريا يشع بنور الحياة ، وتعتبر اقدم التماثيل التي جاءت مطابقة لهيئة أصحابها في تاريخ الفنون . وكانت أوضاعها التقليدية تتمثل في : السجود والجلوس، والركوع والتربع . وخاصة في تماثيل الآلهة والملوك والأمراء.

ولعل تمثال أبي الهول يمثل معجزة النحات المصري في عصر الأهرام عندما تمكن من نحت تنوء في الصخر على شكل أسد ورأسه الملك خفرع الذي صنع له تمثال من حجر البورفير الأخضر قال عنه ماسبيرو : «وحدث أن انمحت كل الكتابات عليه . لما كانت هناك أدنى شبهة في أنه تمثال ملك تتم عنه طلعتة فعسب، فكل قطعة من ملاجح وجهه وتفاصيل جسمه تجسد تعود على الإحساس بالسلطة العليا التي يملكها . وخلف رأس التمثال نرى الطائر باشق - رمز الإله حورم- ناشرا جناحيه لحماية الملك . . وتلمس نفس الإعجاز في تمثال شيخ البلد المصنوع من خشب الجميز وكأنه يقوم بعمله . وتمثال الكاتب المصنوع من الحجر الجيري الملون . وتمثالين للأوزير رع حثب وزوجته نفرت المصنوعين من الحجر الجيري الملون أيضاً .

أما النحت البارز فنجدته في مقابر الملوك والأمراء يعكس تاريخ صاحب المقبرة . وبلغ قمة ازدهاره مع الانقلاب الديني الذي خاضه إخناتون ، والذي ارتفع بالتعبير الفني فوق التقاليد الحرفية المتوارثة . وإن كان انتصار كهنة طبيعة على إخناتون قد أدى إلى تخريب أعمال النحت الرائعة في تل العمارنة . كذلك أثر إخناتون على التماثيل بحيث تميز بالإنسانية وإبراز الصفات الشخصية والجسمية الطبيعية بعد أن كانت تتميز في الدولة القديمة بالحبيوة والتيقظ والرصانة والجلال، وتتجاهل الخصائص الفردية في مواجهة المبادئ الكلية التي تطلق بدورها على كل الانفعالات الذاتية والأمور العائلية.

ومن الواضح أن المثالين الإغريق تأثروا إلى حد كبير بفن النحت الذي انتشر في صا الحجر بعد انتهاء حكم الأسرة الخامسة والعشرين . وتولى بسمتك حكم



البلاد . وفتحته صدره للإغريق بحيث استوطن عدد كبير منهم الدلتا قرب العاصمة . وقد استلهمت النماذج الإغريقية في التمثال في القرن السابع ، وأوائل القرن السادس قبل الميلاد أساليب النحت التي سادت في صا الحجر . وقد ترتب على امتزاج النحت المصري بالنحت الإغريقي في عهد الاضمحلال والتدهور ظهور فن قائم على التقليد أولا وأخيرا . لكنه مع انتشار المسيحية ظهر في ثوب صوفي شفاف في مطلع القرن الثاني الميلادي .

أما النحت البارز فقد ساد الفن السومري واستخدم في زخرفة المباني وتسجيل القصص والأساطير . وتأثر ببعض التقاليد الفنية المصرية القديمة ، وتميز بالحيوية المبررة عن القوة . وضخامة التجسيم ، والقدرة على شغل الفراغ معا ضامض من تأثير الزخارف على المشاهد . أما نحت التماثيل فكان قليلا بسبب ندرة الأحجار . لكن ما صنع منها تميز بالإحكام والعناية في إبراز التفاصيل ، وفي حصر المنحنيات . وقد انتقلت هذه التقاليد إلى الفن الآشوري الذي فضل النحت البارز على إقامة التماثيل بالرغم من وفرة الأحجار . وحتى التماثيل التي صنعت استخدمت كجزء مكمل للفن المعماري مثلما نجد في قصر سارجون الثاني في خورسيباد . الذي اكتف مدخله بمرجان كبيران تحنهما تماثيل لليران ضخمة مجتعبة برعوس آدمية وأسود ضخمة لحراسة المدخل . وكانت الجدران مغطاة بطبقة من الحجر الجيري ومزخرفة بالنحت البارز الذي يرمز إلى مناظر الحفلات والحرب والصيد ... إلخ . وقد انتقلت التقاليد نفسها إلى النحت الفارسي الذي كان مزيجاً من الفن البابلي والآشوري والمصري وهي الشعوب التي استعمرها الفرس واحتكوا بها .

ويبدو أن فن النحت بمعظم تقاليده كان ينتقل من حضارة إلى أخرى بسهولة قل أن تتوافر فن آخر . والدليل على ذلك أنه مع بداية الحضارة الإغريقية كان النحت الهلنيسي يشتمل على النحت البارز وتماثيل الآلهة والأبطال وتماثيل النذور . وأخذ استخدام الألوان من نفس الأساليب التي شاعت في مصر وبابل وأشور وفارس . كما استخدم التمثال الإغريقي أشكالاً شبه هندسية وبعيدة عن الأنماط الملمعية إلى حد ما . وقد تأثر بأسلوب الدولة المصرية القديمة من حيث استخدام وزن الحجر والكتلة والتنظيم في العلاقات المكونة للتماثيل في إثارة الإحساس بالقوة

والرفعة ، وإن كان قد تطور بعد ذلك إلى التعبير التلقائي عن الطبيعة وعن الانفعالات والأحاسيس الذاتية .

بدأ النحت الروماني بالنقل من التماثيل الإغريقية ، وأقيمت التماثيل في كل الميادين والمباني العامة والقصور الخاصة والحمامات الضخمة بهدف تجسيد عظمة الإمبراطورية الرومانية . لكن النحت الروماني تمثل في التماثيل التي أقيمت لمهون القوم وقادتهم مثل يوليوس قيصر وأكتافيوس وأغسطس، كذلك نقل الرومان عن الإغريق تماثيل الآلهة مع إضافة التماثيل الرمزية مثل التمثال الشهير الذي يرمز إلى نهر النيل برجل ضخم الجثة مضطجعا على وسادة ويجانيه تماثيل لـ غشال مستلقين الجسم الضخم رمز المقاطعات المصرية تحت الحكم الروماني . وتتمثل الإضافة الحقيقية للرومان في النحت البارز الذي ضاهى الطبيعة بشكل لم يسبق له مثيل ، مثلما نجد في النموذج الطبيعي البحت الذي يقف فيه الأشخاص في صفوف متراسة متوازية بحيث يزداد بروز الصفوف الأولى على الخلفية . في حين تبرز في خلفية النموذج المباني والقلاع والمعابد والأشجار والجبال ..... إلخ .

أما النحت الهندي فيعد تابعاً للعمارة بحيث زُخرفت المعابد الهندية بالنحت البارز الذي يصور الأساطير والرافضات والحيوانات الخرافية والحيثية . في حين تحتوي المعابد الإبراهيمية على عدد كبير من تماثيل الآلهة : براهما . وفيشنو . وشيفا ، ودورجا ..... إلخ .

وفي الصين ساعدت البوذية على ازدهار فن النحت في القرن السابع بعد الميلاد ، ونظراً لأغراضه الدينية البهتة فقد تميز بالجذبة والصرامة . كذلك ازدهر النحت في اليابان مع دخول البوذية . ولذلك كان مشابهاً في موضوعاته وأشكاله للنحت الصيني . وإن كان المثال الياباني قد ركز أكثر على التماثيل الخشبية والبرونزية لوفرة الخشب في اليابان .

وفي بداية عهد انتشار المسيحية انصرف الفن البيزنطي عن التماثيل التي ترتبط بالمعهود الوثنية السابقة . لكن ابتداء من القرن الخامس بدأ المشالون في عمل تماثيل للسيد المسيح والربسل والقديسين والأحداث التي وردت في الإنجيل . وإن كان هذا الاتجاه قد انتشر لمدة قرن تقريباً نتيجة لتحريم الإمبراطور ليون الثالث عمل التماثيل ووضعها في الكنائس في النصف الأول من القرن الثامن . أما الفنان

القيطى فى مصر فقد نُحت الطيور والأسماك ونبات البردى ببراعة على الخشب، كذلك حفر المناظر المختلفة لحياة السيد المسيح . واستخدم العاج فى صناعة أدوات الزينة . أما النحت فى الحجر فقد اقتصر على الأشكال الهندسية المجردة .

وإذا كان الإسلام قد حرم التجسيم وخاصة التماثيل لارتباطها فى الأذهان بالأصنام، فإنه مع رسوخ الحضارة العربية لم يعد هناك خوف من ممارسة التصوير والنحت على المستوى الفنى والجمالى البحت . ولعل هذا يفسر وجود نماذج كثيرة من التصوير والنحت منذ العصر الأموى حتى الآن . لكن الفنان المسلم عبر عن الكائنات الحية بأسلوب تجريدى بعيد عن مطابقة الواقع . ولكى يتفادى الفنان المسلم عملية التجسيم الصريح غطى تماثيله بغلالة من الزخارف التى تحول تفاصيل الجسم إلى وحدات زخرفية . أما العصر العباسى فقد تميز بتفطية الجدران بالجص المخرق بأشكال متعددة قريبة من الطبيعة لكنها ابتعدت عنها بالتدريج إلى أن تحولت إلى تجريد خالص، وهو نفس الاتجاه الذى تجده فى حفر الخشب، الذى نبع فيه - معهما بعد - الفاطميون وطوروه إلى أن أصبح يصور مناظر الحياة المختلفة .

وفى العصور الوسطى فى أوروبا اتخذ المثاليون القوطيون من الطبيعة نموذجاً لهم، وازدهجت الكنائس بتماثيل الملائكة والقديسين والقديسات وأحياناً الملوك والأمراء . مع وضع كل تماثيل فى المكان الذى يتصل فيه بالبناء ويشكل معه وحدة فنية . وقد بلغ فن النحت قمته فى فرنسا فى القرن الثالث عشر ، أما فى إنجلترا فلا توجد إلا تماثيل التواييت التى تمثل أصحاب الجثث داخلها وذلك نظراً لرفض البروتستانت وجود التماثيل فى كنائسهم . وقد تفن النحاتون الفرنسيون والإيطاليون على وجه الخصوص فى استلهم أشكال الطبيعة مثل أوراق العنب والبلوط والليلاب ، كما نحتوا تماثيل الوحوش الأسطورية المزعجة .

وبحلول عصر النهضة أخذت إيطاليا فى يدها زمام المبادرة فى النحت فى القرن الرابع عشر بفضل دوناتلو (١٣٨٦ - ١٤٦٦) وجيبرتى (١٢٧٨ - ١٤٦٥) . فقد تمثلت ريادة دوناتلو فى تخطيطه للتقائيد البيزنطية وعنايته بالأبعاد الثلاثة والحركة فى الفراغ . كما استلهم الموضوعات التاريخية مثلما نجده فى تثالى داود والفارس المصنوعين من البرونز . أما جيبرتى فقد نبع فى النحت البارز الذى يحقق فيه البعد

الثالث بأسلوب لم يحققه أحد من قبل كما نجد في البوابات البيزنطية التي نحتها المعمودية كنيسة فلورنسا ، لكن النهضة الإيطالية بلغت قمتها في النحت على يد مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الذي أصبحت تماثيله من معالم النحت على مر العصور. مثل تمثال الرجفة الذي نرى فيه السيدة مريم العذراء وعلى حجرها جسد السيد المسيح المسجى، والتمثال كله يشع بالجلال والعظمة والكمال، كما نحت مايكل أنجلو تمثال النبي موسى وكأنه يكاد ينفجر غضباً من بنى إسرائيل.

ولم يستطع المثاليون الذي جاءوا بعد مايكل أنجلو أن يتخلصوا من تأثيره ، بل إن عظمته يبدو أنها جنت على فن النحت حينما شعر النحاتون أنهم أقزام في مواجهته ، ولذلك لم ينبغ مثال على مر ثلاثة قرون بطول أوروبا حتى جاء كانوفا (١٧٧٥ - ١٨٢٢) الذي كان إيطالياً أيضاً وقاد الحركة الكلاسيكية الجديدة في التصوير، ثم ظهر المثال الفرنسي رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) رائد النحت الحديث الذي حطم القيود الأكاديمية والتقاليد البالية ، وانطلق إلى استخدام المسطحات بجرأة عجيبة ، وأبرز الحركة التي تجسد العضلات تجسداً خشناً قوياً ، مما جعل الحجر الأصم يكاد ينطق بانفعالاته الثائرة ، وسما وظن: النسوء في إبراز التعبير الانفعالي للقنان ، ومن أشهر تماثيله : « القيلة » و « آدم وحواء » و « التريخ » .

ويستعرض أبو صالح الألفي في كتابه « الموجز في تاريخ الفن انعام كيار المثاليين المحدثين فيبدأ بيوردل (١٨٦١ - ١٩٢٩) الذي انصب اهتمامه على الصياغة المعمارية مؤمناً بأن للنحت صفاته وخصائصه التي تتركز في التركيب البنائي للعمل النحني ، وأن الاتزان والتوافق هي علاقات الكتل هو الذي يعطي للعمل قيمته الفنية الكبرى . أما مايول (١٨٦١ - ١٩٤٤) فقد سار في طريق العناية بالعلاقات التشكيلية ، واعتقد أن إبراز المواطن والانعالات التي كان يعنى بها رودان ، من شأنها أن تقلل من قيمة العمل الفني لأنها ستكون على حساب الصياغة النحنية . أما مينيهه البلجيكي فقد تحرر من القيود التقليدية سواء من ناحية الشكل أو المضمون ، ذلك أنه استمد مضامينه من الأشخاص العاديين في أثناء ممارستهم لأعمالهم اليومية . وغض النظر تلعافاً عن الآلهة والملوك ، فعبر عن البحارة وعمال المناجم وأرجح أنهم لا يقلون عن الملوك في القوة والأصالة .

ثم بدأ الاتجاه التجريدي في النحت على يدى هنرى مور المثال الإنجليزي الذى اكتفى بالعلاقات المجردة بين مجسومات الأحجام التي يعالجها . ويدخل التكنولوجيا الحديثة مجال النحت استعمل المثالون الحديد الذى أمكن طرقه وتشكيله باستخدام جهاز النعام للحصول على أشكال تجريدية تنجح إلى الخيال وتبتعد عن الواقع كما فعل ديفيد سميث وريفيرو و روزالك وكالدبر الذين استخدموا الصلب والألومنيوم كما استعمل لاسو البلاستيك، أما خابو وبيفسنر فقد استخدموا خامات جديدة كالزورمايكا والخشب وقوالب الفزجاج . وكان النحاتون يؤكدون الكتلة مرة ويؤكدون الفراغ مرة أخرى، كما وظفوا على البحث عن خامات جديدة . وبلغت الاجتهادات درجة ذابت فيها الفوارق بين التصوير والنحت نتيجة للمدراس الفنية الحديثة التي نظرت إلى الفنون التشكيلية على أنها وحدة متكاملة بحيث يمكن للتصوير أن يصبح مجسما . وأن يتجاهل النحت الكتلة التقليدية ويستفيض عنها بتوزيع السطوح والأسلاك والخيوط .

أما في مصر - رائدة فحين النحت في التاريخ الحضارى للبشرية جمعاء - فكان من الطبيعي أن تنجب في العصر الحديث مثاليين أهدأذا من أمثال محمود مختار ومحمد حسن وغيرهما من الأجيال اثنتى لثتهما . وبعد محمود مختار رائد النحت المصري في العصر الحديث بلا منازع ، وذلك لعنبريته في توزيع الكتل وتوليف الخطوط الإنسيابية والاستقامة والانعناء . فقد سافر إلى باريس عام ١٩١١ وعاش هناك فترة من أخطر الفترات التي مر بها الفن المعاصر حين كانت باريس تصطبغ باتجاهات جديدة في حروبها ضد كل قديم ، وظل في باريس حتى عام ١٩٢٠ يتابع الحضارة الفنية في عقر دارها . كما يتابع ثورة وطنه عام ١٩١٩ ويتفعل بها في نموذج تمثال «نهضة مصر» الذي عرضه في معرض باريس عام ١٩٢٠ ونال شهادة شرفه . وعندما عاد إلى وطنه بدأ في عام ١٩٢٥ نحت التمثال من الجرانيت ، وأقيم عام ١٩٢٨ في ميدان باب الحديد، ثم نقل إلى مدخل جامعة القاهرة . وتلاه بتمثال «قبة وادى الملوك» و«كلانة الأسرار» .

ويشبه مختار مينييه البلجيكي في اختياره للأشخاص العاديين عندما عبر عن فلاحي القرية المصرية وفلاحاتها في مختلف أنشطتهم اليومية . ووجد في الفلاحة انصورية نموذجاً رائعاً للنحت سواء في الحجر أو البازلت أو الجرانيت مثل تماثيل

«نحو الحبيب» ، وحاملات الجرار ، و «القيولة» ، و «الحزن» هذا بالإضافة إلى تماثيل «الخمسين» ، و «علي ضفاف النيل» ، و «العودة من السوق» ، و «شيخ البلد» ، و «الخفير» . كما كلفته الحكومة عام ١٩٣٠ بإقامة تماثيل لمعد زغلول بالظاهرة الإسكندرية ، ولم ينس مختار أن يسجل قصص الكفاح الوطني والاجتماعي حول قاعدتي التماثيل في نحت بارز . كما أعاد مختار أمجاد فن النحت الفرعوني بكل تفاصيله الذهبية كما نجد في تماثيل «إيزيس» مما يؤكد أن مصر مازالت قادرة على تجديدها الدائم في فن النحت الذي علمته للعالم أجمع .

★ ★ ★

## قائمة المراجع

### المراجع العربية :

- ١ - أبو صالح الألفى : الموجز في تاريخ الفن العام. - ١٩٧٢
- ٢ - أحمد الحضري : فن التصوير السينمائي. - ١٩٧٧
- ٣ - أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة : معجم الفن السينمائي. - ١٩٧٢
- ٤ - أحمد مرسى وقاريق جوى : الفولكلور والإسرائيليات. - ١٩٧٧
- ٥ - بيير ميشو : تاريخ البائيه - ترجمة: مجدى هريد - بدون تاريخ
- ٦ - توني روز ومارتن بنسون : كيف تمثل للسينما - ترجمة : أحمد راشد - بدون تاريخ
- ٧ - جوليآن كونتر : كيف تعمل المؤثرات السينمائية - ترجمة : هاشم النحاس - بدون تاريخ
- ٨ - حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة). - ١٩٦٧
- ٩ - حسن فتحي : العمارة والبيئة. - ١٩٧٧
- ١٠ - حمى نصار : الشعر الشعبى العربى. - بدون تاريخ
- ١١ - سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور . - ١٩٦٣
- ١٢ - سهيل القلماوى : ألف ليلة وليلة. - بدون تاريخ
- ١٣ - شكوى عياد: البطل فى الأدب والأساطير بدون تاريخ
- ١٤ - صلاح أبو سيف . السينما فن. - ١٩٧٧
- ١٥ - عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور . - ١٩٧٣
- ١٦ - عبد الحميد يونس : التراث الشعبى. - ١٩٧٩

- ١٧ - صيد الحميد يونس : الأسطورة والثنى الشعبي . - ١٩٨٠
- ١٨ - فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية . - ١٩٦٤
- ١٩ - فاروق خورشيد : السير الشعبية . - ١٩٧٨
- ٢٠ - مؤاد حسنين على : قصصنا الشعبية - بدون تاريخ
- ٢١ - كاريل رايس : فن المونتاج السينمائي - ترجمة : أحمد الحضري - ١٩٦٤
- ٢٢ - محمد أحمد الحفنى : سيد درويش - بدون تاريخ
- ٢٣ - محمد رشاد بدران : فن الأوبرا . - ١٩٦١
- ٢٤ - محمد فهمى عبد اللطيف : ألوان من الفن الشعبي - ١٩٦٤
- ٢٥ - محمد فهمى عبد اللطيف : الحكاية والحكاية فى التراث القصصى الشعبى - ١٩٧٩
- ٢٦ - محمد قنديل البقلى : الأمثال الشعبية - ١٩٧٨
- ٢٧ - محمد قنديل البقلى : فنون الزجل - ١٩٨٠
- ٢٨ - محمود البسيونى : الفن الحديث . - ١٩٦٥
- ٢٩ - محمود سامى عطا الله : الفيلم التسجيلى وبناء الإنسان المصرى . - ١٩٨٠
- ٣٠ - نبيل راغب : النقد الفنى . - ١٩٨٠
- ٣١ - نبيلة إبراهيم : البطولة فى القصص الشعبي . - ١٩٧٧
- ٣٢ - هيو يادلى : كيف تولف الأطفال - ترجمة غريم التزاوى - بدون تاريخ

★ ★ ★



BIBLIOGRAPHY

1. Alberti, L. B. **On Painting**. 1956.
2. Arnheim, Rudolf. **Film as Art**. 1933.
3. \_\_\_\_\_. **The Art and Technique of Ceramics**. 1937.
4. \_\_\_\_\_. **Art and Visual Perception**. 1964.
5. Bacharach, A.L. **Lives of the Great Composers**, 3 vols., 1943 - 1948.
6. Beaumont, C.W. **Puppets and the Puppet Stage**. 1938.
7. \_\_\_\_\_. **Complete Book of Ballet**. 1942.
8. Behrendt, W.C. **Modern Building**. 1938.
9. Berenson, Bernhard. **Italian Painters of the Renaissance**, 1953.
10. Biancoli, L. & R. Bager. **Operas**. 1949.
11. Blakeston, Oswald. **How to Script**. 1943.
12. Blom, Eric. **Music in England**. 1945.
13. Broudbent, R.J. **A History of Pantomime**. 1901.
14. Brockway, W.&H. Weinstock. **The Opera**. 1941.
15. Burckhardt, J.C. **The Civilization of the Renaissance in Italy**. 1945.
16. Burris, Meyer H. & E.C. Cole. **Scenery for the Theatre**. 1939.
17. Clarke, Kenneth. **The Gothic Revival**. 1950.
18. Copland, Aaron. **What to Listen for in Music**. 1953.
19. Craig, E. G. **On the Art of the Theatre**. 1925.
20. \_\_\_\_\_. **The Theatre Advancing**. 1928.
21. Deakin, I. **To the Ballet**. 1935.
22. Dent, F.J. **Opera**. 1949.
23. Disher, M.W. **Clowns and Pantomimes**. 1925.
24. Dwigins, W.A. **Marionette in Motion**. 1939.
25. Edman, Irwin. **Arts and the Man**. 1953.
26. Eisenstein, Sergei. **Film Sense**. 1943.
27. \_\_\_\_\_. **Film Form**. 1951.
28. Ficklen, B.A. **A Handbook of Fist Puppets**. 1935.
29. Fischer, Ernest. **The Necessity of Art**. 1962.
30. Flanagan, H. **Shifting Scenes**. 1928.
31. Freedley, G. & J.A. Reeves. **A History of the Theatre**. 1941.

32. Fuerst, W. R. **20th Century Stage Design**, 1928.
33. Gubo, Naum. **Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings**, 1957.
34. Gamble, W.B. **The Development of Scenic Art and Stage Machinery**, 1928.
35. Gardner, Helen. **Art through the Ages**, 1959.
36. Giedion, Sigfried. **Space, Time and Architecture**, 1954.
37. Giedion- Welcker, Carola. **Modern Plastic Art**, 1937.
38. Glimcher, S. & Warren Johnson. **Movie Making**, 1975.
39. Graf, A. **The Opera**, 1941.
40. Greenwood, I.J. **The Circus, its Origin and Growth**, 1898.
41. Haskell, A.L. **Prelude to Ballet**, 1936.
42. Holt, E. G. **A Documentary History of Art**, 1958.
43. Hornc. Ethel **Music as a Language**, 1916.
44. Honey, W.B **The Art of the Potter**, 1946.
45. Horwood, F.J. **The Basis of Music**, 1944.
46. Howard, J. T. & James Lyons. **Modern Music**, 1957.
47. Ivchenko, V.Y. **Le Ballet Contemporain**, 1912.
48. Jacobs, Arthur. **A New Dictionary of Music**, 1971.
49. Joseph, H. H. **A Book of Marionettes**, 1920.
50. Jossie Y.F. **Stage and Stage Settings**, 1933.
51. Kaufman, Helen L. **Music Appreciation** , 1942.
52. \_\_\_\_\_. **The Story of One Hundred Great Composers**, 1943.
53. Kepes, Gyorgy. **Language of Vision**, 1944.
54. Lees - Milne, J. **The Age of Adam**, 1947.
55. Lexova, Irena. **Ancient Egyptian Dances**, n.d.
56. May, E.C. **Circus from Rome to Ringling**, 1932.
57. Munro, Thomas. **Evolution in the Arts**, 1963.
58. Myerrough - Walker, R. **Stage and Film Decor**, 1940.
59. Nicoll, A. **Masks, Mimes and Miracles**, 1931.
60. Osborne, H. **Theory of Beauty**, 1953.
61. Peter, John. **Masters of Modern Architecture**, 1958.
62. Pope, A. **The Language of Drawing and Painting**, 1949.

63. Pudovkin, V.I. **Film Technique and Film Acting**, 1958.
64. Ransome, G.G. **Puppets and Shadows**, 1931.
65. Read, Herbert. **The Meaning of Art**, 1954.
66. Rich, Jack C. **The Materials and Methods of Sculpture**, 1947.
67. Roth, Alfred, **The New Architecture**, 1940.
68. Santayana, George. **The Sense of Beauty**, 1955.
69. Seymour, Charles. **Tradition and Experiment in Modern Sculpture**, 1949.
70. Ulanov, Barry. **A History of Jazz in America**, 1957.
71. Vasari, Giorgio. **The Lives of the Painters**, 1959.
72. Westerwelt, L. **The Circus in Literature**, 1931.
73. Wollflin, Heinrich. **Principles of Art History**, 1950.
74. Zevi, Bruno. **Towards an Organic Architecture**, 1949.

★ ★ ★



## محتويات الدليل

الموضوع	صفحة
مقدمة	٣
١ - إخراج سينمائي	٧ Film Direction
٢ - إخراج مسرحي	١٧ Play Direction
٣ - أوبرا	٢٧ Opera
٤ - أوبريت	٣٣ Opérette
٥ - باليه	٤١ Ballet
٦ - بانثوميم	٤٧ Pantomime
٧ - تصوير	٥٣ Painting
٨ - جاز	٦٣ Jazz
٩ - خزف	٧١ Pottery
١٠ - دراما إذاعية	٧٥ Radio Drama
١١ - دراما تليفزيونية	٨٣ T.V Drama
١٢ - ديكور مسرحي	٩٢ Stagesetting
١٣ - رقص شرقي	١٠٥ Belly Duncing
١٤ - سوناتا	١١٥ Sonata
١٥ - سيرك	١٢١ Circus
١٦ - سيمفونية	١٢٧ Symphony
١٧ - سيناريو	١٣٣ Scenario, Script
١٨ - سينما	١٤١ Motion Picture
١٩ - عمارة	١٤٧ Architecture
٢٠ - فن شعبي	١٥٧ Folklore
٢١ - فنون تطبيقية	١٦٥ Applied Arts

الموضوع	صفحة
٢٢ - كونشيرتو	١٧٢
٢٣ - ممدوح عوائش	١٧٧
٢٤ - معمار مسرحي	١٨٣
٢٥ - مونتاج سينمائي	١٩١
٢٦ - نحت	١٩٩
المراجع	٢٠٧



